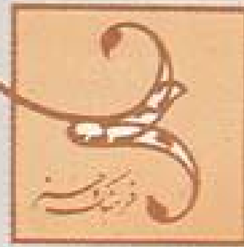
ادبستان



□ **جهان بینی شهودی حضرت امام(ره) در شعر** (علی اکبر رشاد) / **شرحی بر تعزیهٔ سیاوش** (محمد علی علومی) / **نورالعلوم شیخ ابوالحسن خرقانی** (کامیار عابدی) / **گفتگو با فریدون شهبازیان** (محمود میرزاده) / **شعر فلسطین** (دکتر عبدالحسین فرزاد) / **پلك پنجم** (سید یاسر هشترودی) / **درسهایی در بارهٔ رمان نویسی** (لئونارد بیشاب ـ محسن سلیمانی) / **گل چه پایانی دارد** (علیرضا قزوه) **به یاد سلمان هراتی** / **تعزیه** (جابر عناصری) / **پیام آور عشق سوم** (نصرالله قادری) **آیا ارزشش را داشت** (محسن نوری نجفی) **زنده یاد حبیب‌الله بدیعی به روایت اسدالله ملك** / **گفتگو با استاد محمود فرنام** / **خانهٔ سرهنگ** (شهرام خرّازی‌ها) / **آدم برفی** (سلاوو میرمروژك ـ آردوش بوداقیان) / **بدوك، بالاتر از یك تجربه** (رضا درستکار) / **اکسپرسیونیسم و نقشمایه‌های ایرانی...** (مرضیهٔ پروهان) / **مقدمه‌ای بر نظریه‌های ادبی معاصر برای خوانندگان** (رامان سلدن ـ خیام فولادی تالاری) / و ...



۳۵
ماهنامه ـ آبان ۱۳۷۱
۸۴ صفحه ـ ۳۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیرمسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال سوم، شمارهٔ یازدهم (پیاپی: ۳۵) ـ آبان ۱۳۷۱
نشانی: تهران ـ کدپستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
فاکس: ۳۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۲۸۴۴۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

ADABESTAN
The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
(Vol. 3, No 11, November. 1992)
Director & Editor - in - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax: 311223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

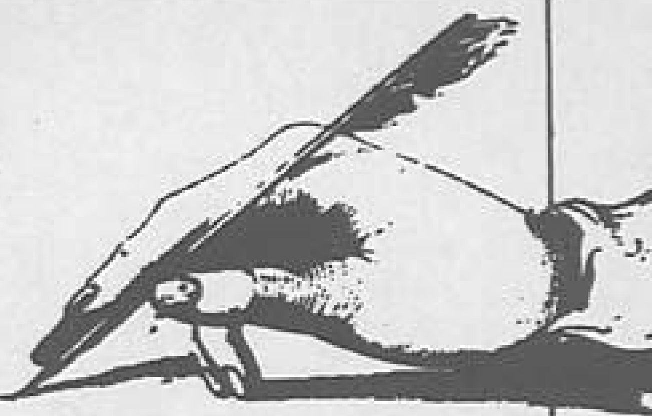
■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یک طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خودرا همراه با یک قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی‌الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



□ روی جلد: «زهی عشق» اثر استاد جلیل رسولی
(از مجموعهٔ چهارفصل)
□ پشت جلد: از حسام‌الدین رضایی (مربوط به مقالهٔ صفحهٔ ۶۸)
□ داخل جلد: جستجو، از آزیتا وداد

بسم الله الرحمن الرحیم



باخوانندگان...

نقدی مجمل بر «اتاق تاریك»

□ آقای مهدی چیت سازها، قزوین.

نوشتهٔ کوتاه شما را، که بر آن - سردستی! - عنوان «اتاق تاریك» گذاشته اید، به دقت خواندیم. با توجه به مضمون وموضوع مورد نظرتان که ظاهراً گنگ و مبهم به نظر می رسد و در انتها با نوعی پایان بندی غیرقابل باور، جهتی به اصطلاح «نیست انگارانه» می گیرد، باید قبول کرد که کار را برخود - به عنوان نویسنده - سخت گرفته اید. به عبارتی دیگر، در همین آغاز راه - به جای سخت اندیشیدن و سهل نوشتن - به ابهامی دشواری آفرین روی آورده اید و مضمون و موضوعی را برگزیده اید که در مرحلهٔ «اجرا»، یعنی «نوشتن»، علی الاصول توان و تجربه‌ای گسترده تر را می طلبد. بهتر است بخشهایی از «اتاق تاریك» را با هم مرور کنیم و بعد به نقدی مجمل در بارهٔ این اثرتان بپردازیم؛ این گونه شروع کرده اید:

«در باز شد. نور روی صورتم افتاد. به سرعت در تاریکی پناه گرفتم. سالهاست به تاریکی عادت کردم. اصلاً در تاریکی پیر شدم. به هرحال با نور چندان سروکار ندارم. شخصی وارد شد. پشت سرش در بسته شد. جلو آمدم. لباس تمیزی داشت. سر و رویش بد نبود. اما چون ایستاده بود، نتوانستم چهره اش را تشخیص دهم. خونسرد به نظر می رسید. از لحاظ ظاهر با دیگر زندانی هایی که تاکنون دیده بودم فرق داشت. حتی از لحاظ حرکات هم این تفاوت آشکار بود. مثلاً با خودش بلند حرف نمی‌زد. لگد پرت نمی کرد؛

فریادهای گوشخراش هم نمی فرستاد. به هر حال دراین سالهای زیادی که در این سلول انفرادی زندگی می کنم مانند اورا ندیده ام. چند لحظه ایستاد؛ بعد رفت و در گوشه‌ای نشست. دستش را روی سینه اش گذاشت و نگاهش را به پنجرهٔ کوچك سلول دوخت انگار منتظر بود کسی در را باز کند و او را نجات دهد. ولی هیچ کس نیامد. سرش را چند بار دور سلول گرداند و به گوشه‌ای خیره شد. چشمانش را بست و سرش را روی زانوانش نهاد. از این موقعیت استفاده کردم و نزدیکتر آمدم. اکنون چهره اش در زیر نور کمرنگی که از پنجره به داخل می آمد تقریباً مشخص بود. چانه اش بزرگتر از بالای سرش بود. همین طور لبهایش که بزرگتر از حد معمول می نمود. معمولاً کسانی که اینجا می آیند آرام و قرار ندارند. می ترسند و فریاد می کشند. ویا کارهای عجیب و غریب دیگر. ولی این مرد این طور نبود. ساکت و آرام نشسته بود. به همین علت کنجکاوی مرا برانگیخت تا نزدیکتر روم و بهتر او را ببینم.»

با توجه به حجم «اتاق تاریك»، تا این جا حدود یك چهارم از نوشتهٔ شما را خوانده ایم و هنوز در نیافته ایم که این «راوی» کیست یا چیست. خواندن را ادامه می دهیم:

«کمی که راه رفتم؛ نزدیك کفشهایش رسیدم. با دو سه بار تمرین از لبهٔ تیز و لیز آن خودم را بالا کشیدم، روی بند کفشهایش کمی استراحت کردم و به تونل بزرگی که بالای سرم بود نگاه کردم. برای رسیدن به هدفم باید از این تونل وحشتناك عبور می کردم. اگر او متوجه می‌شد ممکن بود مرا در همان زیر له کند، دراصل غار را روی سرم خراب کند. غیر از این احتمال داشت این راه نزدیك زانو به بن بست برسد.»

اکنون می‌دانیم که «راوی» یك «حشره» است: سوسك، خرخاکی یا؟

به ظاهر از دیدگاه و «زاویهٔ دید» این حشره، داستان روایت می شود و در حجمی محدود، از لحاظ ساخت و زبان، بسط می یابد. اینجاست که - صرفنظر از تسامح و لغزشهای زبانی - کار شما بسیار دشوار می‌شود و ناگزیر در «اجرا» گره می خورد و ضعیف می ماند.

البته تردید نباید کرد که کمتر نویسندهٔ جوانی در بدو کار می تواند در قلمرو دشواری که شما برگزیده اید موفق و توانا جلوه کند.

بگذارید صمیمانه تر در این مورد صحبت کنیم: آخر چه گونه می توان از «زاویهٔ دید» یك سوسك یا حشراتی مشابه آن به وقایع، شخصیت‌ها، مکانها و زمینه‌ها و پس زمینه‌های صحنه‌های داستانی پرداخت؟ بعضاً دیده‌ایم و خوانده‌ایم که برخی نویسندگان، از سر تفنن، در پوست شیر، اسب، آهو، مرغ و خروس و... رفته اند و حکایت یا حکایاتی را از زبان آنها شرح کرده اند، اما بپذیریم که کمتر توانسته‌اند به باور خوانند راه یابند. این اشاره هرگز به آن مفهوم نیست که نویسنده نمی تواند و نباید از زاویهٔ دید و به اصطلاح «من راوی» حشرات و حیوانات استفاده کند؛ ویا نباید حشرات و غیره را به عنوان قهرمان وارد «ادبیات داستانی» کرد... ولی می‌توانیم به تجربه و تفحص دریابیم که دراین قلمرو توانایی، پختگی، زیرکی و حوصله، پس از ممارست و کسب ورزیدگی لازم «مشکل» را تا حدودی آسان می سازد.

برگردیم به «اتاق تاریك» شما:

«پس بهتر این بود که از کفشش پایین بیایم و از طریق دیوار روی شانه‌اش بروم. به سرعت حرکت کردم. نزدیك شانه که رسیدم، خیلی خسته شده بودم. عرق می ریختم و تنم داغ شده بود. تمام توان و نیروی خود را از دست داده بودم. باوجود این راه افتادم و کمی بعد نزدیك یقهٔ پیراهنش لم دادم تا استراحت کنم. به چهره اش نگاه کردم. خیلی هولناك بود البته نیمرخ او به طرف من بود. از بالای سر تا نوك بینی و از نوك بینی تا پایین گردن مانند یك کوه به نظر می‌رسید. چشمهایش بسته بود و ابروهایش درهم گره شده بود. چندین چروك بزرگ در صورتش نمایان بود که کوه را کامل می کرد. چانه اش باریك بود و دراز و لبهایش را به دندان گرفته بود. سعی کردم حرکت کنم که متوجه شدم صورتش تکان خورد. خشکم زد. سرش را به طرفم گرداند. الان هر دو طرف صورتش معلوم بود. چشمهایش برق می‌زد و به من خیره شده بود. شاید فکر می کرد مرا بخورد. ترسیدم ولی قدرت حرکت نداشتم. فکر کردم نکند گرسنگی به او فشار آورده باشد و مرا برای غذایش در نظر بگیرد. از این فکر برزهای بدنم سیخ شد.»

دقت کنید! شما در چارچوب داستانتان یك «حشرهٔ من راوی» دارید که اصلاً «حشره» نیست؛ «آدم» است و کنش و واکنش‌های انسانی دارد، اهل «تفکر» و «تخیل» و حتی «تفلسف» است! اما افسوس که خواننده نمی‌پذیردش و «موجودیت» او را در دنیای داستانی باور نمی کند. چرا؟

در تئوری داستان مقولهٔ قابل بحثی مطرح است که ترجمه تقریبی فارسی آن می شود «حقیقت مانندی» یا «واقع نمایی» که هر نویسندهٔ جدی و هوشمندی - حتی اگر در آغاز کار باشد و غریزی بنویسد - تا حد زیادی به آن توجه دارد. این «حقیقت مانندی» باعث می شود که خواننده شخصیتها و وقایع و زمینه و مکانهای داستانی را کاملاً باور کند و به آنها دل بسپارد. نویسنده با در نظر گرفتن تمهیدات و به کار زدن شگردهای گوناگون و غالباً همخوان و هماهنگ با ذوق و بینش خود، می تواند شخصیتها، وقایع، زمینه‌ها و مکانهای داستانی را، هرچند کاملاً خیالی و دور از واقع باشند، واقعی و قابل قبول جلوه دهد. این «حقیقت مانندی» است که می‌تواند به شما کمك کند تا در داستان «سوسك» را متفکر و اهل تخیل و حتی فلسفه معرفی کنید و چنان ظریف و قوی از پس اجرا برآیید که خواننده آن را باور کند وبا دلواپسی‌ها، رنجها، شادی‌ها و و... «حشرهٔ» شما دلواپس، رنجور و شاد شود...

خودمانی تر بگوییم: اگر جای شما می بودم، با دقت و تأمل به تمهیدی می اندیشیدم تا حشرهٔ «اتاق تاریك» را در همان دنیای خودش وادار به نوشتن یادداشتهای روزانه کنم...

کار شاید دشوارتر می‌نمود، اما با به کار بستن شگردهایی درخور آن عوالم تخیلی و به عبارت دیگر «واقعیت جادویی»، انسان شگفت انگیز و مرموزی را «واسطه» قرار می‌دادم برای خواندن یادداشتهای فی المثل یك «سوسك»

دلیل ما برای نوشتن این پاسخ طولانی، استعداد و قریحه‌ای است که در شما، از ورای سطور «اتاق تاریك» تشخیص داده ایم. بخوانید و بنویسید و برای چاپ شدن نوشته‌هایتان شتاب نورزید. ذوق و علاقه‌ای که دارید پشتوانه‌ای است قوی و مطلوب برای «نویسنده» شدن.

ضمناً در نگارش و کاربرد افعال بیشتر دقت کنید. مثلاً بهتر است به جای «سالهاست به تاریکی عادت

کردم» بنویسید: «سالهاست به تاریکی عادت کرده‌ام» یا به جای «فریادهای گوشخراش نمی‌فرستاد» بنویسید: «فریادهای گوشخراش نمی‌کشید» یا به جای «چشمهایش را به طرفم کرد» بنویسید: «چشمهایش را به طرف من چرخاند».

موفق باشید. اتاقتان روشن باد و کلامتان زلال.

ملاحظاتی درباب سنتور و روشهای نوازندگی آن

سردبیر محترم مجلهٔ ادبستان

با عرض سلام و ارادت مقالهٔ تحقیقی آقای رضا مهدوی را در مورد «سنتور» در شمارهٔ سی ام ادبستان با دقت و علاقه مطالعه کردم. امیدوارم که شاهد دیدن بقیه مقالات نویسندگان در مورد سازهای ایرانی باشیم.

با اجازهٔ شما می‌خواهم به چند نکته اشاره کنم و نظریات خودم را بنویسم:

۱ـ با بیش از چهل سال نوازندگی سنتور خود من از مضراب باز استفاده می‌کنم و علاقهٔ بسیار شدید به صدای شفاف این نوع سنتور نوازی دارم ـ امید است که به زودی با انتشار چندین نوار بتوانم این طریقهٔ نواختن سنتور را به گوش دوستداران موسیقی ایران برسانم. معهذا معتقد هستم که بستن سرمضراب در سنتور نوازی گرچه برای افراد تازه کار و مبتدی ممکن است راه میان‌بری باشد که نواقص کوک و نواختن را تا حدودی بپوشاند ولی این ادعا در مورد استادانی چون «استاد فرامرز پایور» صحّت ندارد. این روش است که سبک و مکتب ساز ایشان را از دیگران متمایز می‌سازد. قدرت و تسلّط ممتاز ایشان در سنتور و سنتورنوازی باید به طور جداگانه بررسی شود.

۲ـ در مورد نحوهٔ مضراب زدن، با توجه به تجربیات عملی در سنتور و شنیدن و دیدن ساززدن اساتید، به این نتیجه رسیده‌ام که برای به وجود آوردن صدایی که شنونده و نوازنده را به منتهای زیبایی درساز برساند برخورد مضرابهای چوبی به سیم‌های سنتور باید با حرکات مچ و انگشتان توأم باشد. احساس نوازنده باید در نوازندگی سنتور از طریق مضرابهای چوبی به سیمهای فلزی منتقل شود. برای ایجاد کردن صدای روان به گونهٔ آب چشمه، به دقایق و لطایف زیادی نیاز است.

۳ـ در مورد ساختمان سنتور و کوک در سنتور و محدودیت صداها باید قبول کرد که حتی کوک کردن سنتور برای تک‌نوازی در موسیقی سنتی کارآسانی نیست. علاوه بر اینکه کوک دقیق و کامل سنتور احتیاج به ریزه کاری‌های بسیار دارد، ممارست فوق العاده ای نیز می‌خواهد هر نوازندهٔ سنتور آرزو می‌کند که کاش تغییرات صداها در «دشتی ـ ر» و «افشاری ـ دو» و خیلی مثال‌های دیگر را می‌توانست در یک «اکتاو» اجرا کند. اجرای این قسمتها درسنتور، باید به صورت «وصله پینه» انجام شود. منتها به قول استاد ابوالحسن صبا این وصله پینه توسط استادان سنتور به صورت «رفو» شده اجرا می‌شود!

توجه کنید که متفاوت کوک کردن خرک اوّل و هشتم در دستگاه «سور ـ سُل» و «سه گاه ـ لاکُرن» چه راحتی در اجرای گوشه‌های عشاق دشتی و عراق افشاری ایجاد می‌کند. این سئوال پیش می‌آید که احتمالاً اگر سنتور دارای یازده خرک بود بیشتر می‌شد از این صداهای متعدد با تغییر کوک استفاده کرد.

در صفحهٔ «شورسل» استاد حبیب سماعی که خواننده درزود از شهناز به شور، به «ر ـ بکار» اشاره می‌کند، استاد سماعی به علت نداشتن صدای «ر ـ بکار» از زدن آن صرفنظر کرده است.

حتماً برای نویسندهٔ محترم این نکته آشکار است که برای اینکه کوک «شورسل» به «چهارگاه ـ دو» تبدیل شود تعداد بسیار زیادی از سیمها باید تغییر کوک پیدا کنند و اگر برای گوشهٔ حصار به طور کامل یا ناقص قصد کوک کردن داشته باشیم، باز مقدار تغییر کوک سیمها بسیار زیادتر خواهد بود. البته مشکلات بالا نباید باعث دلسردی علاقه‌مندان به نواختن این ساز بسیار خوش نوا شود. آگاهی این مسائل لازم است تا نوازنده همواره دریافتن راه حل‌های بیشتر بکوشد.

۴ـ نوازندگان و استادان برجسته نباید فقط مقلّد استادان خود و یا سایرین باشند، که در این صورت موسیقی از تنوع خارج شده و خلاقیت خود را از دست خواهد داد.

اگر استاد ورزنده از مکتب استادان دیگر سنتور پیروی می‌کرد، امروز ما از شنیدن مکتبی به نام سنتور استاد ورزنده محروم بودیم.

نگارنده در زمانی که در سالهای ۱۳۳۰ سال‌های متمادی افتخار شاگردی و یادگیری سنتور «استاد ابوالحسن صبا» را داشتم به خوبی به یاد دارم که اکثر موسیقی‌دانان از قبول کردن استادی ایشان اکراه داشتند. استاد رضا ورزنده نوازندهٔ ممتاز و چیره دست سنتور در زمان حیات خودش با انتقادهای بسیار زیادی (از جمله داشتن سنتور بزرگ‌تر از نُه خرک، انداختن حوله روی سنتور، به کار بردن مضرابهای مخصوص، حرکت دادن خرکها در حین نوازندگی و آشنا نبودن به خط نت) همراه بود.

۵ـ کتاب‌های سنتور استاد ابوالحسن صبا بعد از فوت ایشان به کوشش استاد فرامرز پایور و دکتر داریوش صفوت به چاپ رسیده است.

۶ـ مقاله‌ای که «نگاه کلّی» به سنتور می‌کند، به مکتب سنتور استاد فرامرز پایور و خدمات، تألیفات و تصنیفات ایشان اشاره نمی‌کند و این خلاء بسیار بزرگی در ذهن نسل جوانی که می‌خواهد با سنتور آشنا شود ایجاد خواهد کرد. همچنین باید به خدمات با ارزش استاد ابوالحسن صبا در زنده کردن و حفظ و انتقال سبک و معلومات استادان قدیم سنتور «اشارهٔ کلی» شود.

در خاتمه باید یادآور شد که نوازندهٔ برجسته و ممتاز سنتور کسی است که پس از سالهای سال شاگردی از مکتب استادان بحق، آگاهی کامل به ساز، سبک قدما و اساتید، تجربیات طولانی و ممارست شدید،نبوغ و استعداد، و با رسیدن به مرحلهٔ تکامل در نوازندگی قادر باشد تا این مجموعه را از طریق نوائی که ایجاد می‌کند از جسم و روح خود به جسم و روح شنونده . نتقل ساخته و نوازنده و شنونده را به عرش احساس برساند.

ارادتمند ـ داریوش ثقفی
پیتسبورگ ـ امریکا

«چکامه»
معانی دیگری هم دارد

مدیر مسئول و سردبیر گرامی ادبستان؛ با درود، توفیق گردانندگان آن ماهنامه را، خواستارم. در شمارهٔ ۳۳ آن نشریه، در بخش «با خوانندگان...» صفحهٔ ۷، ستون یکم، نامه‌ای به چاپ رسیده است، که نویسنده محترم آن، مطالبی پیرامون پی نوشت مقالهٔ اینجانب،

«هنر و هنرمند در نامهٔ ورجاوند» مرقوم فرموده‌اند. در این مورد به اطلاع ایشان و سایر خوانندگان می‌رسانم که:

۱ـ حرف نخست ایشان، این است که: چرا در پی نوشته ما، به «اسدی توسی» عنوان «چکامه‌سرا» داده شده است، درصورتی که ایشان مدعی هستند، با اینکه اسدی قصیده‌سرا است، اما «همیشه اسدی توسی را با حماسه‌سرایی هایش می‌شناسیم».

اشتباه ایشان آن است که «چکامه» را تنها به معنی «قصیده» گرفته‌اند درحالی که این واژه افزون بر «قصیده» که یکی از معانی آن است، معنی «شعر» و «سرود» را نیز دارد. (بنگرند به فرهنگها و برای مثال فرهنگ استاد حسن عمید.) از این روی نه «اسدی» که همهٔ سخن‌سرایان را، چکامه‌سرا نیز توان گفت. اما اگر ایشان «اسدی» را با حماسه‌هایش می‌شناسند،

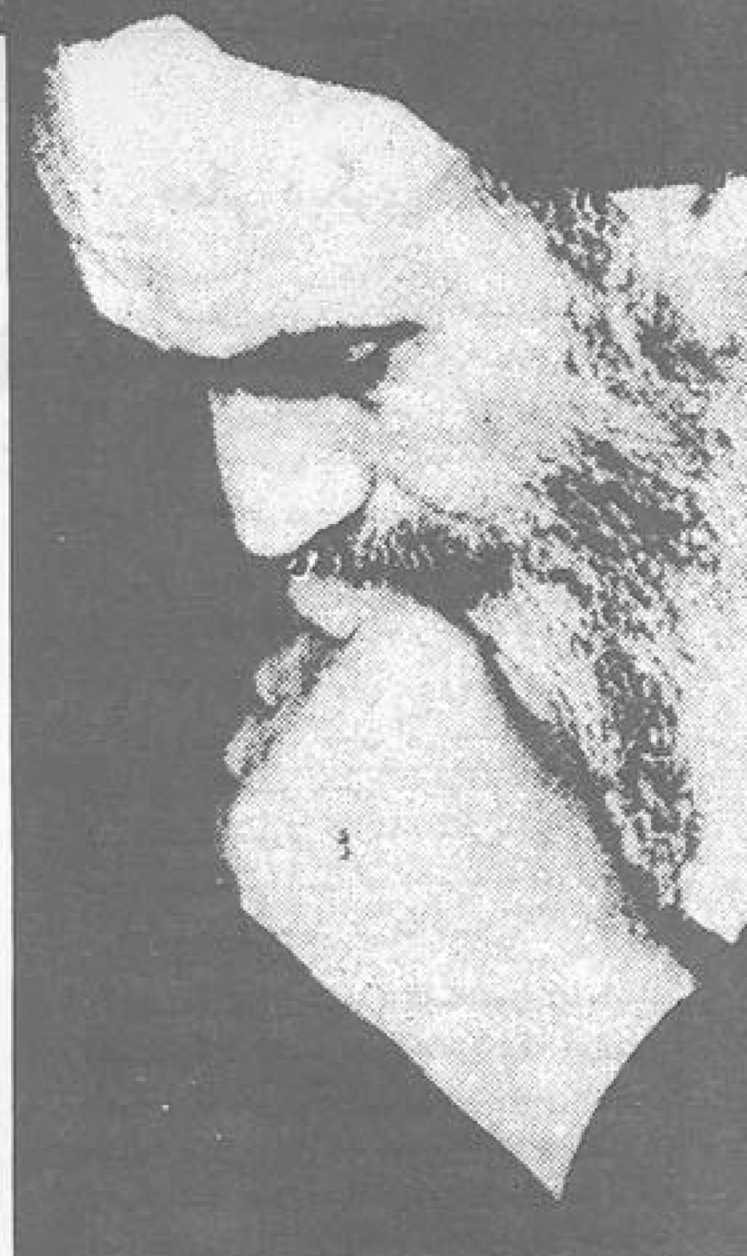
این کمترین جز حماسهٔ گرانسنگ «گرشاسبنامه» از حماسه‌های (!) دیگر این چکامه‌سرا بی‌اطلاع است.

۲ـ در بخش دوم، جایگزینی واژهٔ «شاهان» را در شعر «ابوشکور» به جای «دانش» به درستی تذکر داده‌اند که به این وسیله از تیزبینی و دقت آن دوست گرانقدر تشکر می‌کنم

سعید رضا بیات ـ زنجان



هدیهٔ دکتر جهانگیر باختر خوانندهٔ صاحبنظر به ماهنامهٔ ادبستان



جهان بینی شهودی حضرت امام(ره) درشعر ایشان

● حجت الاسلام والمسلمین علی اکبر رشاد

بسم الله الرحمن الرحیم

والشعراء یتبعهم الغاوون الم ترانهم فی کل وادیهیمون وانهم یقولون مالا یفعلون الاالذین امنوا وعملوا الصالحات و ذکروالله کثیراً وانتصروا من بعد ماظلموا وسیعلم الذین ظلموا ای منقلب ینقلبون.

شعر دینی، به استناد آیات ۲۲۴ تا ۲۲۷ سوره شعراء، شعرایمان، عمل، صداقت، ذکر و ستم ستیزی است، و در برابر آن، شعر فریب است که مشخصه‌هایش عبارت است از اغوای ره گم‌کردگان، لاابالی‌گری و به هرسو و سرایی سرکشیدن، برگویی، عدم التزام به عمل.

شعر صداقت، ریشه در ایمان و تکیه بر عمل دارد، همه ذکر و عرفان توام با حماسه است. این همان ویژگیهای تشیع است و اگر بخواهیم برجسته‌ترین مشخصه شعر شیعی را در یك عبارت بیان کنیم باید بگوییم «شعر شیعی، شعری است که در آن، حماسه و عرفان، دست در آغوش یکدیگر دارند». امام سلام الله علیه که روشن‌ترین و بارزترین الگوی تشیع است قطعاً شعرش نیز باید این مشخصه را برجسته‌تر از شعر دیگران دارا باشد. شخصیت باطنی و حقیقی امام آن نیست که ما از آن اطلاع داریم. امام بیش از آنکه یك فقیه یا فیلسوف باشد و بیش از آنکه یك سیاستمدار و چهره انقلابی باشد، یك عنصر عارف است. امام با عرفان، انقلاب کرد و حماسهٔ امام هم جلوه‌ای از عرفان اوست. شورشی که امام با القای یك عبارت، در سراسر گیتی پدید می‌آورد و با یك پیام کوتاه، انسانها در آن سوی جهان هم حرکت می‌کردند، به یمن وجود ملکوتی و انفاس عرشی و شخصیت ماورایی آن حضرت بود، امام دلها را به سرانگشت عرفان، شهود و معنویت تکان می‌داد، جهت می‌داد، به مقاومت وا می‌داشت، و دشمن را می‌ترساند.

هراس و رعب قلبی دشمن از امام به خاطر ابهت عرفانی معظم‌له بود لکن دیدگان ما آن را ندید و دیدگان بیگانگان هم خلاف دید.

عرفان امام، عرفان حماسی است، عرفان حقیقی است، تصوف نیست، عرفان مسلکی نیست، عرفان صومعه و دیر، گوشه‌گیری و بی‌تفاوتی نیست. امام صلوات الله علیه، غریبی است تنها، در غربت آباد خاك که گهگاه بر حسب وظیفه و در حد طاقت و ظرفیت مردم عصرش شفشقه‌ای و جلوه‌ای می‌کند.

بشکنم این قلم و پاره کنم این دفتر
نتوان شرح کنم جلوه والای تو را

شعر امام(س) یکی از روشن‌ترین و مطمئن‌ترین مآخذ شناخت جهان بینی و جامعه‌نگری ایشان است. امام(س) اگر در سخنرانیها، بیانیه‌ها و پیامهایشان احیاناً محتاطانه برخورد کرده باشند یا در بعضی موارد ملاحظاتی کرده باشند، از شعر به عنوان یك پیام صریح برای بیان حرفهای دل خویش استفاده کرده‌اند.

می‌دانید امام همیشه مورد نقد و هجمهٔ متحجرین و متمسکین و مسلکیها بود. در حوزهٔ علمیه آن روز که فلسفه عالی را تدریس می‌فرمود تکفیرش کردند و کوزه‌ای را که فرزند بزرگوار و شهیدش از آن آب نوشیده بود نجس تلقی کردند.

دست آن شیخ ببوسید که تکفیرم کرد
محتسب را بنوازید که زنجیرم کرد

وقتی امام تفسیر سورهٔ حمد را آغاز کرد برخی افراد جوسازی کردند تا این که حادثهٔ بیماری امام پیش آمد و این جریان زلال قطع شد، اگر تفسیر عرفانی امام می‌توانست ادامه پیدا کند یك مجموعهٔ بسیار غنی‌ای در این باب پدید می‌آمد. حتی به دنبال نامه‌ای که امام به گورباچف نوشتند افرادی جوسازی کردند که چرا در آن نامه به بعضی آثار، شخصیتها و تفکرات اشاره شده است. لهذا شعر گفتن امام گریز از غربت و تنهایی است به خلوت انس. امام(ره)، بی‌دغدغه با خود و دور از چشم تکفیرگران به صورت شعر زمزمه‌هایی کرده است.

یادگار عزیز امام(ره) نقل می‌کرد: در روزگار مرحوم حاج شیخ عبدالکریم حائری(رض) موسس حوزهٔ علمیه قم که پاره‌ای از اشعار و غزلیات امام منتشر شده بود، بعضی از متحجرین خدمت مرحوم (حاج شیخ) شکایت برده بودند که ایشان گفته است:

روم ز دانهٔ انگور سبحه‌ای سازم
برای رفتن میخانه استخاره کنم

مرحوم حاج شیخ بدون هیچ درنگی فرموده بود: «در کارخیر حاجت هیچ استخاره نیست.»!.

در واقع به دلیل همین جوسازیها امام(س) به شعر گریخته است. نخواسته شعر بگوید. شعر امام از سرتفنن نیست. از سر شاعری نیست و «ماینبغی له».

صوفی و خرقه خود، زاهد و سجاده خویش
من سوی دیر مغان نغمه نواز آمده‌ام

اگر از امام به شاعر تعبیر کنیم نوعی تنزل رتبه است برای آن بزرگ، لهذا باید سعی کنیم از تحمیل مضامین مسلکی و برداشتهای فرقه‌ای و قشری بر اشعار حضرت امام(س) خودداری کنیم. امام واژه‌ها را عیناً به همان معانی که فرق و مسالك مختلف به کار می‌برند استعمال نکرده‌اند، بلکه بعضی از واژه‌ها را بر خلاف آنچه مصطلح است به کار برده‌اند.

امام غریبی است که از سوز فراق رنج می‌برد و در شوق لقای حق می‌گدازد. بسیاری از اشعار امام(س) انعکاسی است از همین حالت ایشان و آکنده است از همین مضامین:

ما را رها کنید در این رنج بی حساب
با قلب پاره پاره و با سینه‌ای کباب
عمری گذشت در غم هجران روی دوست
مرغم درون آتش و ماهی برون آب
حالی نشد نصیبم از این رنج و زندگی
پیری رسید غرق بطالت پس از شباب

امام، پیوسته حالت شوق به لقا دارد و به یاد بتکدهٔ نخستین آفرینش است، آنجا که آدم به عنوان انسان کامل مسجود ملائك است و بتگونه پرستیده می‌شود:

بگذارید که از بتکده یادی بکنم
من که با دست بت میکده بیدار شدم

روزی که «تعلیم الاسماء» صورت پذیرفته است و انسان مسجود قرار گرفته و جهان به بتخانه‌ای می‌مانسته است.

قدسیان را نرسد تا که به ما فخر کنند
قصه علم الاسماء به زبان است هنوز

گفتیم شعر امام بازتاب جهان بینی و جامعه‌نگری اوست، اما چون قرار است بیشتر به وجه عرفانی و جهان بینی اشعار بپردازم، طبعا از وجوه دیگر صرف نظر می‌کنم. امام جهان بینی خاصی دارند که در اشعار، آنرا ارائه می‌فرمایند و به تخطئه سایر تفاسیر از هستی و جهان، و بیان موانع و طرق انحرافی و ناصوابی که بسیاری دچار آنها هستند حمله می‌کنند و سعی دارند مدعیان دروغین راه یافتن به حقایق عالم را افشاء کنند، این مفاهیم بیشترین بخش اشعار نورانی حضرت امام(س) را تشکیل داده است.

دریم علم و عمل مدعیان غوطه ورند
مستی و بیهشی می‌زده، گرداب من است

حضرت امام(س) همهٔ آفاق را آینه یار می‌بینند و همه چیز و همه کس را آگاه و ناخودآگاه به سوی اوروان:

دیده‌ای نیست نبیند رخ زیبای تو را
نیست گوشی که همی نشنود آوای تو را
هیچ دستی نشود، جز بر خوان تو دراز
کس نجوید به جهان جز اثر پای تو را
و نیز می‌فرمایند:
این همه غلغل و غوغا که در آفاق بود
سوی دلدار روان و همه بانك جرس است
ما پی سایه سروش به تلاشیم همه
او زپندار من خسته نهان است هنوز
به کجا روی نماید که تواش قبله نه‌ای
آنکه جوید به حرم منزل و ماوای تو را
با که گویم که ندیده است و نبیند به جهان
جز خم ابرو و جز زلف چلیپای تو را
دکهٔ علم و خودی بست و در عشق گشود
آنکه می‌داشت بر سر علت سودای تو را
و نیز می‌فرمایند:
این قافله از صبح ازل سوی تو رانند
تا شام ابد نیز، به سوی تو روانند
ما ندانیم که دل بسته اوییم همه
مست و سرگشته آن روی نکوییم همه
همه به دنبال رد پای تو اند، اما من نیازی به رد پا ندارم، چرا که تو خود مشهودی:
هر طرف رو کنم تویی قبله
قبله، قبله نما نمی‌خواهم
همه آفاق روشن از رخ توست
ظاهری، جای پا نمی‌خواهم
بخش وسیعی از سروده‌های امام اختصاص دارد به تخطئه طرق ناصواب و حمله به مدعیان کاذب و بیان آفات و موانع شناخت حقیقی:
خرقه درویش همچون تاج شاهنشاهی است
تاجدار و خرقه‌دار از رنگ و بودفتاده نیست
اگر از اهل دلی صوفی و زاهد بگذار
که مراین طایفه را راه در این محفل نیست
دست من گیر و از این خرقه سالوس رهان
که درین خرقه به جز جایگه جاهل نیست
در بر دل شدگان علم حجاب است، حجاب
از حجاب آنکه برون رفت بحق جاهل بود
این خرقه ملبس و سجاده ریا
آیا شود که بر در میخانه بر درم
بشکنیم آینهٔ فلسفه و عرفان را
از صنمخانه این قافله بیگانه شویم
این حرفها را کسی می‌زند که در روزگار خویش سرآمد معاصرین خود در زهد، ریاضت، علم و فلسفه است. او استاد مسلم فلسفه است، پیش از این که بزرگترین استاد فلسفه اسلامی روزگار ما حضرت علامهٔ طباطبائی(ره) در قم مطرح شود امام محور تدریس فلسفه در سطوح عالی بوده است. و در فقه نیز اعلم معاصرین خودش است. در عرفان عملی شخصیتی است که بیش از نیم قرن نماز صبحش را با وضوی سحر اقامه کرده است، چنین کسی این حرفها را می زند!
حضرت امام انانیت را، «ما و منی» را مانع بزرگی در راه معرفت می بیند حتی جایی که فکر کنیم ما هستیم ما نیستیم.

آتش!

می بارد از چشمان او دریای آتش
می ریزد از لبهای او گلهای آتش
چون پیچ و تاب شعلهٔ آتش، سبکبال
می آید و بر دوش او شولای آتش
می سوزم و می گریم و سودی ندارد
باران آب دیده بر دریای آتش
پروانه آسا گرد او می گردم و نیست
پروانه را در عاشقی پروای آتش
از من چه می ماند اگر با او نباشم
جز تودهٔ خاکستری بر جای آتش
با روی او روز من و آتش پرستی
با یاد او شام من و رویای آتش
از ما کجا دارد خبر آن کو که دارد
دستی به ناز از دور بر بالای آتش؟
تا دل نسوزاند کسی در مجمر عشق
«عادل» خبر کی دارد از معنای آتش

«دکتر غلامعلی حداد عادل»

در جایی دیدم که یکی از برادران در فرازی اشاره کرده بود که، امام به حلاج علاقه‌مند است. حلاج یك شخص نیست، یك جریان است یك تفکر است، او سمبل است نباید تصور کنیم امام به حلاج علاقه‌مند است، حلاج بسیار کوچکتر از امام است، امام به حلاج انتقاد می کند که بالای دار حتی اگر بگویی «اناالحق» شرك است!
پس تو باز هستی، باز «من» خویش را قبول داری، باز انانیت هست، بر فراز دار هم از انانیت تبلیغ می کنی، خیلی نقد جالبی است:
بر فراز دار فریاد اناالحق می‌زنی
مدعی حق طلب! «انیت و انا» چه شد؟
این عبادتها که ما کردیم خویش کاسبی است!
دعوی اخلاص با این خود پرستیها چه شد؟
بگذر از خویش اگر عاشق دلباخته‌ای
که میان تو و او جز تو کسی حایل نیست
مرشد از دعوت به سوی خویشتن، بردار دست
«لااله» ات را شنیدستم ولی «الا» چه شد
می گوید همه اینها در «لااله» متوقف شده، به «الا» نرسیده اند. باید الای خویشتن کرد.
این ما و منی جمله عقبل است و عقال است
در خلوت مستان نه منی هست و نه مایی
امام صادق(ع) می فرماید: حب الله اذا اضاء علی سرعبداخلاه عن کل شاغل و کل و ذکر سوی الله: حب خدا وقتی درون بنده‌ای را فرا گرفت او را از هر مشغله و یادی جز یاد حق تهی می سازد و حضرت امیر نیز فرموده اند: «حب الله نارلایمر علی شیئی الا احترق.»
غم دلدار فکنده است به جانم شرری
که به جان آمدم و شهره بازار شدم
امام(س) معتقدند از راه علم و فلسفه و عرفان مصطلح نمی توان به حقایق دست یافت:
عارفان پرده بیفکنده به رخسار حبیب
من دیوانه گشانیده‌ی رخسار توام
و نیز: چو به عشق آمدم از حوزه عرفان دیدم
آنچه خواندیم و نوشتیم همه باطل بود
و نیز: از درس و بحث مدرسه‌ام حاصلی نشد
کی می‌توان رسید به دریا از این سراب
هرچه فرا گرفتم و هرچه ورق زدم
چیزی نبود غیر حجابی پس حجاب
اصولاً اگر بخواهیم مسیر رشد شخصیت عرفانی امام را ترسیم کنیم باید بگوییم که امام یك دوره ای را تا حدود ۳۵ ـ ۴۰ سالگی در تحصیل علوم و تربیت نفس و تحصیل عرفان طی کرده‌اند، عمده آثار فلسفی عرفانی و اخلاقی خود را نیز در همان دوره نوشته‌اند، بعد از آن به تعمق پرداخته و از عرفان مصطلح فراتر رفته‌اند و این دوران مقارن است با اوجگیری مبارزات معظم له و ایشان حماسه و جهاد را با یك چنین تعالی و تکاملی توام کرده اند، و نهایتاً امام به طریق صائبی دست یافته اند و معتقد شده اند باید از عشق، به خدا رسید و آنهم در ذیل عنایت ولایت:
در جرگه عشاق روم بلکه بیابم
از گلشن دلدار نسیمی، رد پایی
ره رو عشقی اگر خرقه و سجاده فکن
که بجز عشق تو را رهبر این منزل نیست
مشکلی حل نشد از مدرسه و صحبت شیخ
غمزه‌ای تا گره از مشکل ما بگشایی
به غمزه ولی است که گره‌ها باز خواهد شد و دور نیست به هستی حقیقی و هوشیاری می‌رسی:
نیستم نیست، که هستی همه در نیستی است
هیچم و هیچ، که در هیچ نظر بنمایی
عاکف درگه آن پرده نشینم شب و روز
تا به یك غمزه او قطره شود دریایی
جامهٔ زهد و ریا کندم و برتن کردم
خرقهٔ پیر خراباتی و هشیار شدم
گر از سبوی عشق، دهد یار جرعه‌ای
مستانه، جان ز خرقهٔ هستی در آورم
پیرم ولی به گوشه چشمی جوان شدم
لطفی که از سراچه آفاق بگذرم
در آخر تاکید می کنم:
اشعار حضرت امام سلام الله علیه شقشقه ای است که در روزگار غربت و در غریبستان خاك از او سر زده و حرف دل او را حمل می کند، باید توجه داشته باشیم که شعر حضرت امام(س) با شعر شاعران دیگری که خود عارف نیستند و فقط ناآگاهانه و طوطی وار یك سری اصطلاحات عرفانی را به زبان می آورند و تصویرهایی ارائه می کنند اما خود درکی از آنها ندارند تفاوت ماهوی دارد و نیازمند مطالعه عمیق و اساسی است.
و باید اشعار امام(س) در عمق و روح ادبیات، در متون درسی مربوطه سریان پیدا کند. خوشبختانه برادر ارجمندمان جناب آقای دکتر احمدی در این زمینه کار درستی را آغاز کردند، و ان شاءالله برگزاری سمینارهایی در این زمینه هم می‌تواند دستمایه‌ی خوبی برای تداوم کارشان باشد.
والسلام علیکم و رحمة الله و برکاته

شرحی بر تعزیهٔ سیاوش

(بخش اوّل)

● نثار صدای صمیمی ایرج بسطامی

و بارش آتش از سرپنجه‌های حسین مجیدیان بر پرده‌های تار

■ محمّدعلی علومی



به نام خداوند جان و خرد

در دامان هستی، آنگاه که زمان مفهومی یافت، آن دو گوهر همزاد نخستین پدیدار شدند. آن دو گوهری که یکی‌شان در اندیشه و گفتار و کردار نیک بود و دیگری زشت.

از میان این دو گوهر، دیوپرستان، راه مینوی راستین را برنگزیدند و درحالی که پویان راه فریب بودند؛ با هم به سوی خشم شتافتند تا آزار دهند مردم را. آنگاه، در واپسین، آنانکه پیروی از دروغ کردند، شکسته و درهم ریخته شوند و در آن هنگام است که یاران بهمن و پیروان راستی پیروز شوند؛ مزد آن همه نیکی بستانند و به آشیان خوش سرمدی اندر شوند.

اوستا ـ بخش گاتها

مولا علی(ع) در یک گروه بندی ژرف و شگرف و در عین حال دردمندانه از انسانها، آنها را چهار نوع و نمونه می‌داند. سه گروه اراذل و اوباشند (۱ـ آنهایی که در خانواده‌های پست، حقیر و فقیر دیده می‌گشایند و می‌بالند. در سراسر زندگانیشان مگر خشونت نمی‌بینند و خود، مگر راه خشم و خشونت را نمی‌روند ۲ـ آنهایی که در ژرفای دل، خواهان کشتار انسانهایند، اما تربیت و موقعیت خانوادگی، مانع عربده کشی و قدّاره بندیشان می‌شود ۳ـ آن گروه از زاهدان ریایی که با ظاهری بس آراسته، دل وجانی سیاه و تباه دارند.)

مولا (ع) تنها یک گروه را شایسته و بایستهٔ نام نیک، بزرگ و بزرگوار انسان می‌داند: آنان که یاد خدا و خلق خدا، پیوسته دلشان را محزون می‌دارد. و «سیاوش»ی که فردوسی ترسیم کرده است، به زعم نگارنده، انسانی ست این سان.

آثار سترگ ادبی، به البرز سرفراز می‌مانند که چکاد در فرازنای آسمان نهان دارد و هر تماشاگر، شگفتزده، از منظرگاه خود، تنها گوشه‌ای از آن را می‌بیند و درمی‌یابد. چنین است سوگسرود سیاوش در شاهنامهٔ حکیم ایرانی، ابوالقاسم فردوسی.

من به فضل الهی و با یاری خواهی از روان تابناک حکیم طوس، این داستان منظومِ شگفت و شگرف را از جهاتِ شخصیت پردازی، شیوهٔ داستانسرایی و معماری اثر، بررسی می‌کنم.

در آغاز، ذکر این نکته، شایسته و بایسته است که در حماسه ـ چه در حماسهٔ شرق و چه در اسطوره‌های غرب ـ ما با طرح و توطئه، گره افکنی و گره گشایی، به معنای معمول و مرسوم امروزی آن مواجه نیستیم. زیرا در حماسه، پهلوان می‌کوشد که وظیفه و رسالت خویش را ـ وظیفه و رسالتی که غالباً خدا (در بینش یگانه پرستی خودمان) و یا خدایان (در بینش یونانی و رومی) بر عهدهٔ او گذاشته‌اند ـ به بهترین و شایسته‌ترین شکل به انجام و فرجام رساند و نام‌آور گردد که رستم گفت: مرا نام باید، که تن مرگ راست!

همچنین، این نکته نیز هست که حماسه‌سرا به رازهای مرموز و شگفتِ حاکم بر هستی انسان می‌پردازد و آنها را باز می‌نمایاند.

توجه حماسه‌سرا به منش و کنش اشخاص، پرداختن به حوادث و پیشبردشان، همه و همه، در راستای بیان همین رازهای مرموز، شگفت و شگرف، جاری بر جهان و انسانند.

رازهایی آنچنان ژرف و شگرف و چیستان گون، که پیوسته شاعران و اندیشمندان ما را به حیرت واداشته است.

فردوسی می‌فرماید:

چپ و راست هر سو بتابم همی
سر و پای گیتی نیابم همی
یکی بد کند، نیک پیش آیدش
جهان بنده و بخت خویش آیدش
یکی جز به نیکی جهان نسپرد
همی از نژندی فرو پژمرد
مدارایچ تیمار با جان بهم
بگیتی مده جان و دلرا به غم
که ناپایدار است و ناسازگار
چنین بود تا بود این روزگار

و می‌فرماید:

چنین است رسم سرای کهن
سرش هیچ پیدا نبینی زبن
چو رسم بدش باز یابد کسی
سزد گر به گیتی نماند بسی

و خیام می‌فرماید:

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من
وین خط معمانه تو خوانی و نه من

و حافظ می‌فرماید:

چیست این سقف بلند سادهٔ بسیار نقش
زین معما هیچ دانا در جهان آگاه نیست

و می‌فرماید:

که کس نگشوذ و نگشاید به حکمت این معما را

حالیا بپردازیم به تعزیهٔ سیاوش:

در آغاز این داستان منظوم آمده است که روزی، سران و سرداران ایرانی، برای شکار، به دشت می‌روند و در نزدیك مرز توران، در بیشه‌ای، دختری خوب چهر می‌یابند. او، امیرزاده‌ای تورانی، گریزان از ظلم پدر و ستم روزبانان، به ایران و به لا به لای بیشه‌ای انبوه، دور از گروه، پناه آورده است. دختر، آنچنان زیباست که بر سر تصاحب او، در میان امیران جدال در می‌گیرد تا آنجا که قصد جانش را می کنند:

سخن‌شان زتندی به جایی رسید
که آن ماه را سر بباید برید

(گویی این رسم زمانه است که آنان که در صورت و سیرت زیبایند در این خاکدان اندوه دیر نپایند. همچون سیاوش و سهراب، فرهاد و مجنون و دیگران و دیگران).

باری، تا جدال در میان امیران فرو نشیند، رأی و رای را بر عهدهٔ کیکاوس می‌نهند و او شیفته وشیدای دختر تورانی، به شبستان خویش، به همسری می‌فرستدش!

از پیوند میان کاوس (شاه ایران) و این دختر (امیرزادهٔ تورانی) است که سیاوش به دنیا می‌آید.

مادر سیاوش:

مادر سیاوش، امیرزاده‌ای تورانی است و توران در بینش اساطیری و حماسی ایران، سرزمین سیاهی و تباهی است؛ برخلاف ایران که سرزمین روشنایی و پاکی است.

پیوند دختر امیر تورانی با کاوس، شاه ایران، در ضمن، پیوند روشنایی و ظلمت نیزهست که مادر سیاوش، گرچه از توران و ظلم پدر گریخته؛ باری ریشه در آن دیار دارد و هم در آنجا بالیده است. در فرجام، می‌بینیم که سیاوش نیز، از ایران ـ اسیر در نیرنگ و رنگ سودابه و بی‌خردی کاوس ـ به جستجوی راهی به رهایی به توران می گریزد.

این را ناگفته نگذاریم که حاصل پیوند زناشویی در میان ایرانیان و تورانیان، فرزندانی است با بختی سیاه و فرجامی خونبار، همچون سهراب و همچون سیاوش.

این پهلوانان جوان، گرچه به این سبب که پدری ایرانی دارند، خون دلیری و پاکی در رگهایشان می‌جوشد و می توفد و گرچه در جسم و جان زیبایند و در پهلوانی بی‌همتایند؛ اما تقدیر، برایشان سازی ناساز می‌نوازد و راهی خونبار فرارویشان می نهد.

وای شگفتا شگفت که در سراسر شاهنامه، تنها در مورد دو پهلوان است که سران ایران و توران، خواسته و ناخواسته، همدست می‌شوند تا پهلوانی جوان را از میان بردارند. یك جا در سوگسرود رستم و سهراب است و دیگری در سوگسرود سیاوش.

باری، برگردیم بر سر تعزیه. دختر امیرزادهٔ تورانی در گفتگو با کاوس، تاکید دارد که نیایش گرسیوز است و نژادش به فریدون می کشد

بدو گفت خسرونژاد تو چیست
که چهرت به مانند چهر پریست
بگفتا که از مام خاتونیم
به سوی پدر ز آفرید و نیم
نیایم سپهدار گرسیوزست
بد آن مرز خرگاه او پروزست

وفریدون، پدر ایرج وتورج وسلم بود وجهان را در میان پسرانش بخش کرد. ایرج، کوچکترین پسر و خردمندترین و پاکدلترین آنها بود. فریدون، پادشاهی ایران را به ایرج داد و پادشاهی توران را به تورج داد و سلم را، شاه روم و چین کرد. برادران بر ایرج حسد بردند و تورج، شاه توران، تافته و بر تافته از خشم و حسد، ایرج، شاه ایران را به ناسزاوار کشت و این چنین شد که کین کشی در میان ایرانیان و تورانیان ریشه دواند و جنگهای پی در پی در میان ایرانیان و تورانیان در گرفت. قتل سیاوش پاکدل و بی گناه به دست افراسیاب، آتش این جنگها را سوزانتر و فروزانتر کرد و سر انجام در زمان کیخسرو، با قتل افراسیاب و گرسیوز، جهان به عدل و داد، آرامش و آشتی در آمد. گرسیوز، برادر افراسیاب و نیای مادری سیاوش بود و هم او، با رنگها و نیرنگهایش، مسبب اصلی قتل سیاوش شد.

مادر سیاوش چه نام داشت؟ و در ایران چگونه زیست و چه کرد؟ حماسه سرای ما، به او نمی‌پردازد. زیرا که در بینش ژرف حماسه سرای طوس، انسانها می‌آیند تا نقش خویش را به انجام و فرجام رسانند و بگذرند (همچنین است تهمینه و دایی سهراب در سوگسرودرستم و سهراب و همچنین است جریره، دختر پیران و همسر سیاوش که فرود را به دنیا می‌آورد و فرود، خود، سوگسرودی دارد.... آنگاه که آز بر جان کیکاوس و خشم بر جان افراسیاب، چیره می‌شود؛ نقش رستم و پیران نیز محو می گردد).

مادر سیاوش، زنده می‌ماند تا آن زمان که سیاوش از زابل و از نزد رستم به حضور پدر بر می گردد. آنگاه مادر سیاوش می‌میرد و شگفتا شگفت که بی‌درنگ، پس از مرگ مادر سیاوش است که چهرهٔ دیگر گونهٔ زنی تباهکار و سیاهکار ـ سودابه ـ آشکار می‌شود. فردوسی در بنای ژرف و شگرف این سوگسرود شگفت، هیچگاه حوادث را بیهوده نیاورده است و هر رویدادی راه به معنایی دارد. گویی با مرگ آن زن زیبا و ستمدیده و با حضور این زن بدگوهر، حکیم ما نخواسته است این دو گونه زن را در کنار هم بنهد و با هم ببیند...

در تعزیهٔ سیاوش، کیکاوس و سودابه در ایران، و نیز افراسیاب و گرسیوز در توران، انعکاس سیاه و پژواك شوم همدیگرند.

کیکاوس، اسیر عشق به سودابه و بردهٔ دیو آز است. سودابه، خود، اسیر دیو شهوت است و نیز عنان عقل کیکاوس را هم به دست دارد. در توران، افراسیاب، اسیر دیو خشم و اسیر رنگ و نیرنگ گرسیوز است. گرسیوز، خود نیز اسیر دیو آز است و عنان عقل افراسیاب را در اختیار گرفته است.

دیوها، در ایران و توران، همدست می‌شوند تا با توطئه‌ای سیاه، سیاوش را از میان بردارند. سیاوش، آزرمگین و پاکدل، اخلاق گرای و خداجوی است. دیوها تاب تحمل او را ندارند. با این همه، در نگاهی ژرفتر و کلی‌تر، افراسیاب و گرسیوز، کیکاوس و سودابه، همه و همه، عروسکهای بازی زمانه‌اند. راستی را، رأی و رای جهان آفرین بر این بود که از خون سیاوش سیلی دمان به راه اندازد. افراسیاب و گرسیوز و سودابه را آشکارا در این سیل و سیلاب خون غرقه نماید و کیکاوس را در پیشگاه انسان رسوا سازد.

سیاوش، با همسرش فرنگیس، دختر افراسیاب، گفته بود که:

مرازندگانی سر آید همی
غم روز تلخ اندر آید همی
ز شب روشنایی نجوید کسی
کجا بهره دارد ز دانش بسی
ترا پنج ما هست از آبستنی
ازین نامور بچهٔ رستنی
درخت گزین تو بار آورد
جهانرا یکی شهریار آورد
سرافراز کیخسروش نام کن
به غم خوردن او را دلارام کن
زخورشید تابنده تاتیره خاك
گذر نیست از رای یزدان پاك
از ایران بیاید یکی چاره گر
به فرمان دادار بسته کمر
از ایدر ترا با پسر در نهان
سوی رود جیحون برد ناگهان
نشانند بر تخت شاهی ورا
به فرمان بود مرغ و ماهی ورا
از ایران یکی لشکر آرد به کین
پر آشوب گردد سراسر زمین
بسا لشکرا کز پی کین من
بپوشند جوشن به آئین من
ز گیتی سراسر بر آید خروش
زمانه ز کیخسرو آید به جوش
به کینم از امروز تا رستخیز
نبینی جز از گرز و شمشیر تیز

سیاوش، در گذر و گذار از رنجها و اندوهان بی کران، به تدریج، به ژرف نگری و روشن بینی و دانایی خاصی رسیده است.

سیاوش:

هومر گفته است: «بسیار کم فرزندان همانند پدرانند. بیشترشان بدترند! کم اند کسانی که هنرمندتر باشند.»

سیاوش پسر کیکاوس و پدر کیخسرو است. کیکاوس، به گواهی پهلوانان و سرداران ایرانی، مردی تند خو و حتی دیوانه است. او بارها، فریب دیو را می خورد و در سوگسرود سیاوش نیز کیکاوس، اسیر عشقی شوم به سودابه است. آنچنان عشقی که حتی خرد را از او در می رباید و پاکترین انسان ایرانی را به جنگ و چنگال دشمن می فرستد. سیاوش، پهلوانی اخلاق گرا و پر آزرم است. مردی است دیندار و انسانی است نیکدل و نیکخواه. سیاوش، همچنین از معدود وارستگانی است که می تواند شهر آرمانی خویش را بنانهد.

پس، از چنان پدری ـ سیاوش ـ لاجرم، پسری راد را می شاید و می باید. کیخسرو با کشتن دیو نهادهایی همچون افراسیاب و گرسیوز دام ساز، جهان را، سراسر، به عدل و داد، رامش و آرامش در می آورد و خود، سرانجام، از ترس آن که مباد همچون جمشید و کیکاوس به فریب دیو دچار آید، شهریاری جهان را فرو می هلد و به کوهی برف پوش می رود و در همانجا ناپدید می شود.

کیخسرو، در عمل، قویتر و بهتر از پدر است که در جهان طرحی نو در می اندازد و خود، قلندرانه از هر چه هست و نیست روی بر می گرداند و شتابان به حضور معشوق می رود. و سیاوش، پسر کیکاوس، در جان و اندیشه و کردار، بس و بسیار بهتر از پدر است که هیچ دیوی با جان سیاوش انباز نیست. او نیز به سان عارفی واصل، رضای حضرت دوست را می جوید و همچون ابراهیم ادهم از پادشاهی روی بر می تابد و قلندروار از تاج و تخت می گذرد و منصور وار، سر به دار می سپارد.

هگل، حماسه را تجسم سرشت، روح و روحیهٔ ملتی می داند. به گفتهٔ فردوسی در شاهنامه، ما چنین بوده ایم. هر پسری از پدرش بهتر و هنرمندتر بود.

یکی از بارزترین خصائص سیاوش، خرد و درنگ کاری اوست. اولیس اساطیر یونان نیز، چنین است. اما سیاوش، تفاوتی اصلی و اساسی با اولیس دارد و آن، اخلاق گرایی و آرمانخواهی اوست. اولیس، به گواهی سوفوکل یونانی و ویرژیل رومی و حتی هومر، برای دست یابی به هدف، از نیرنگ و فریب کوتاهی نمی کند و گاه، تافته و برتافته از خشمی بی دلیل، دیگران را می کشد. سیاوش ما، اما، چنین نیست. او برای حفظ پیمان یزدان و برپای داشتن آرمانهای اخلاقی زیست و جانفدا شد:

و لیکن به فرمان یزدان، دلیر
نباشد ز خاشاک تابیل و شیر
کسی کو ز فرمان یزدان بتافت
سر آسیمه شد، راه دانش نیافت

از همان آغاز که سیاوش، دیده به سرای سپنج پر رنج می گشاید با چهرهٔ زیبا و اختر سیاه، متفاوت از همگان است:

جهان گشت از آن خورد پر گفتگوی
کز آنسان نبیند کسی روی و موی
جهاندار نامش سیاوخش کرد
بدو چرخ گردنده را بخش کرد
هر آن کز شمار سپهر بلند
بدانست نیک و بد و چون و چند
ستاره بد آن کودك آشفته دید
غمین گشت چون بخت او خفته دید
بدید از بدو نیک آزار اوی
به یزدان پناهید از کار اوی

سیاوش، هنوز کودك است که رستم پرورش او را بر عهده می گیرد و رستم در شاهنامه تجسم خصائل ویژهٔ ایرانی است.

هگل، در بارهٔ شخصیتهای اصلی حماسه گفته است که آنها، افرادی کاملند که در خود، همهٔ صفات ویژهٔ خصلت قومی را متمرکز کرده اند.

ایرانی پی، به سان رستم، آنگاه که پی و تاب پایداری در برابر هماوردی سهم را نمی آورد، به چاره پناه برده و بر ستمگر بیگانه را با بینش و فرهنگ خویش رام و آرام و او را ـ پی که خود بداند و بفهمد ـ اسیر و مغلوب خویش ساخته است.

(بنگرید به فرجام و سرانجام حکومت اسکندر و خلیفه های بنی امیه و بنی عباس و حاکمان ترك و خانهای مغول، در تاریخِ خونبار ایران).

ایرانی، باز همچون رستم، پیوسته با سلحشوری و سربلندی پیشاروی دشمنِ آشکار ایستاده، اما در چاهِ مکر نابرادر، فرو غلطیده است (در تاریخ مشروطه، همچنین بود که ستارخان پهلوان را نه استبداد که سرانجام، مشروطه با تیرش زد و در تبعیدش کشت.)

باری، سیاوش در نزد رستم است که هنرها و دانشهای زمان خود ـ از سواری و تیراندازی تا راه و کار سپهداری و دادگری و... را می آموزد. پس، اگر کاوس پدر جسمانی سیاوش است، رستم آموزگار و پدر روحانی اوست. سیاوش، دو خصلت بارز خویش، اخلاق گرایی و آزادگی را، از رستم آموخته است. بنگرید به حضور شبانهٔ تهمینه دختر شاهِ سمنگان در خوابگاهِ رستم و برخورد اخلاق گرایانهٔ او با تهمینه و بنگرید به برخورد خشم آلود رستم با کیکاوس، در سوگسرود رستم و سهراب که رستم به خشم، بر کاوس خروشیده بود که:

سر نیزه و تیغ یار من اند
دو بازو و دل، شهریار من اند
چه آزاردم او، نه من بنده ام
یکی بندهٔ آفریننده ام

سیاوش، سرشتی درنگ کار دارد. (برخلاف سهراب که سرشتی دارد شتابناك.)

آنگاه که سودابه در دیدار با سیاوش، پرده از شور شهوانی خویش برمی دارد، سیاوش، با خود، گوید:

اگر سرد گویم بدین شوخ چشم
بجوید دلش گرم گردد زخشم
یکی جادویی سازد اندر نهان
بدو بگرود شهریار جهان
همان به که با او به آواز گرم
سخن گویمش اندکی چرب و نرم

و سیاوش، پهلوانی پرآزرم است، آنگاه که سودابه:

رخش تنگ بگرفت و یک بوسه داد
بدو کش نبود آگه از ترس و داد
رخان سیاوش چو گل شد زشرم
بیاراست مژگان به خوناب گرم

و سیاوش، اخلاق گرایی دیندار است. سیاوش، پیشاروی تندباد دمان شهوت خواهی سودابه ابتدا با خود:

چنین گفت با دل که از کار دیو
مرا دور داراد کیوان خدیو
نه من با پدر بی وفایی کنم
نه با اهرمن آشنایی کنم

و سرانجام، سیاوش، آشکارا، خطاب به سودابهٔ شهوت پرست، چنین می خروشد:

سیاوش بدو گفت هرگز مباد
که از بهر دل، من دهم دین به باد
چنین با پدر بی وفایی کنم
ز مردی و دانش جدایی کنم

سرانجام، در ادامهٔ ماجرای عشق شوم سودابه به سیاوش، سیاوش بنا به رأی و رای موبدان و به نشان پاکی اش، به سرافرازی و سلامت از کوه آتش می گذرد.

آتش (آذر)، پاك ترین عنصر هستی و پسر اهوراست. آذر، پاك است و پاکان را نمی سوزاند و در ایران باستان، گذر و گذار از آتش، شیوه ای برای اثبات بی گناهی مردمان بود.

البته در بینش اوستایی، آذر، انواع و اقسامی دارد که بی جا نیست اشاره ای گذرا به آن داشته باشیم.

۱ـ آذری که در آسمان، پیشاروی اهورامزدا می سوزد و زرتشت آن را به زمین آورد. این آذر آسمانی و مقدس، پیوسته در آتشکده های آذرگشسب، آذر فَرنبغ و آذر بُرزین مهر می سوخت.

۲ـ آذری که در بهشت است.

۳ـ آذر عزیزی که مایهٔ حیات انسان و حیوان است.

۴ـ آذری که در نباتات می سوزد و زنده اشان می دارد.

۵ـ آذرِ آسمانی و تندر جهنده که دیوان را از آسمان می راند.

سیاوش، به جهت خردمندی، اخلاق گرایی و دینداری اش، اصلاً و اساساً در تقابل و تعارض با نیرنگستان سودابه قرار دارد. نیرنگستانی که در آن، سودابه حاکم است و کیکاوس، شاه ایران، با بی خردی تمام، چیزی نیست مگر عروسکی خیمه شب بازی، اسیر افسون و سرپنجهٔ جادوی سودابه، که به هر راه که خود بخواهد می چرخاند و می گرداندش.

پس از گذر و گذار سیاوش از آتش، رفتار کیکاوس با سودابه ـ از پس خشمی ناچیز ـ چنین است:

بدین نیز بگذشت یک روزگار
بدو گرمتر شد دل شهریار
چنان شد دلش باز بر مهر اوی
که دیده نه برداشت از چهر اوی
دگرباره با شهریار جهان
همی جادویی ساخت اندر نهان
بد آن تا شود با سیاوخش بد
بدانسان که از گوهر بد سزد
زگفتار او شاه شد بدگمان
نکرد ایچ بر کس پدید از نهان

باری به هر جهت، آنگاه که افراسیاب به ایران

حمله و هجوم می آورد؛ سیاوش راهی برای گریز از نیرنگستان سودابه می یابد. درضمن، سیاوش در جنگ با دشمن، همچون هر پهلوانی دیگر، جویای نام و نام آوری نیز هست که:

بدل گفت من سازم این رزمگاه
بخوبی بگویم بخواهم زشاه
مگر کم رهایی دهد دادگر
زسودابه و گفتگوی پدر
ودیگر کزین کار نام آورم
چنین لشکری را به دام آورم

آنگاه که افراسیاب، در جنگ با سیاوش شکست می خورد و خود، ترسان و هراسان از تقدیر و دلیری سیاوش، با او پیمان آشتی می بندد وبنابه رأی ورای رستم و سیاوش، افراسیاب به نشان راستی اش در آشتی جویی، صد تن از نزدیکانش را، به گروگان به نزد سیاوش می فرستد. کیکاوس، پسر را فرمان به کشتن گروگانها، پیمان شکنی و هجوم به توران می دهد. بدیهی است که سیاوش پارسا، چنین فرمان ناسزاواری را گردن نخواهد نهاد؛ زیرا از دیدگاه ایرانیان باستان و همچنین در متون اوستایی، پیمان شکستن، هرچند که این پیمان با دشمن باشد، در شمار بزرگترین گناهان بوده است.

سیاوش برای آن که مبادا پیمان بشکند و جنگ بجوید و سر گروگانهای بی گناه را ببرّد، چاره ای مگر گذر و گذار از دیار توران و رفتن به دور جایی در جهان نمی یابد. سیاوش با دوستانش، سرداران ایران، بهرام و زنگهٔ شاوران، رای می زند و راز می گوید. از فرمان ناسزاوار پدر خویش و تورانیان می گوید که:

چو کشور سراسر بپرداختند
گروگان و آن هدیها ساختند
همه موبدان آن نمودند راه
که ما بازگردیم از این رزمگاه
وراگر زبهر فزونیست جنگ
چو گنج آمد و کشور او را به چنگ
چه باید همی خیره خون ریختن
چنین کین به دل اندر آویختن
سری کش نباشد زمغز آگهی
نه از بدتری باز داند بهی
قباد آمد و رفت و گیتی سپرد
وزاین پس همه رفته باید شمرد
پسندش نیامد همی کار من
بکوشد به رنج و به آزار من
به خیره همی جنگ فرمایدم
بترسم که سوگند بگزایدم
همی سر زیزدان نباید کشید
زکار نیاکان نباید رمید
دو گیتی همی برد خواهد زمن
بمانم به کام دل اهرمن

سیاوش، همچون رستم می اندیشد و می گوید و رفتار می کند، زیرا که او پروردهٔ رستم است. رستم، پیشتر به کیکاوس گفته بود که:

کسی کاشتی جوید و سور و بزم
نه نیکو بود پیش رفتن به رزم
و دیگر که پیمان شکن نیز شاه
نباشد پسندیدهٔ نیکخواه
ز فرزند پیمان شکستن مخواه
مگو آنچه اندر خورد با گناه
نهانی چرا گفت باید سخن؟
سیاوش ز پیمان نگردد زبن

کاخ کاوس، حالیا، برای سیاوش، دیار تباهی شده است که در آن، دیو شهوت سودابه و دیو آز کاوس بر اورنگ فرمانروایی نشسته اند و سیاوش نیک اندیش، نمی تواند این مایه و پایه از سیاهی و تباهی را تاب آورد، پس بیهوده نیست که او این سان دردمندانه با دوستانش، بهرام و زنگه، سخن می گوید:

بدیشان چنین گفت کز بخت بد
فراوان همی بر تنم بد رسد
بُد آن مهربانی دل شهریار
به سان درختی پر از برگ و بار
چو سودابه او را فریبنده گشت
تو گفتی که زهد گزاینده گشت
شبستان او گشت زندان من
بپژمرد از او بخت خندان من
چنین رفت بر سر مرا روزگار
که با مهر او آتش آورد بار

□□□

نزادی مرا کاشکی مادرم
وگر زاد، مرگ آمدی بر سرم
که چندین بلاها بباید کشید
فراوان غم و رنج باید چشید
درختیست این برکشیده بلند
که بارش همه زهر و برگش گزند

سیاوش، سرانجام به توران زمین می رود. افراسیاب، مفتون و مجذوب او و بنابر توصیهٔ پیران خردمند، سیاوش را به سان فرزندی، گرامی می دارد. فرنگیس، دختر خویش را، به همسری به سیاوش می دهد و بخشی از کشورش را به وی می بخشاید. از کارهای نمایان سیاوش در توران، بنای گنگ دژ و سیاوشگرد است.

در اساطیر دینی ایران باستان چنین آمده است که در آن سوی دریای چین و آب زره و از پس بیابانی فراخ، کوهی است بس بلند که سر برستاره می ساید و گرداگردی دارد به پهنای صد فرسنگ و بجز یك در، از هیچ سویی بدان راه نیست و چند روزبان هوشیار، راه بر صدهزار مرد می بندند. در کوه نخجیر است و به دشت، آهو است و همه جا، تذرو است و طاوس و کبك.

سیاوش بر فراز نای چنین کوهی شهری می سازد و از سنگ و گچ و رخام و جوهری ناشناخته، حصاری بس بلند بر گرداگردِ آن بر می آورد. در این شهر، نه گرماش گرم است و نه سرماش سرد. در آن کسی بیمار نیست. همه جای شهر، رود و جوی است با آبهای روشن خوشگوار و همیشه، بهار است و در فرجام کار جهان، بازسازان جهان، از آنجا به در می آیند. این گنگ دژ است. سیاوش، از آن پس، شهری برای پادشاهی خویش بنا می نهد و سیاوشگرد را می سازد.

اما بنای گنگ دژ، برای سیاوش فرخنده نیست. این را اخترشناسان می گویندش. در دیدار میان پیران و سیاوش:

بدو گفت پیران که ای شهریار
چه بودت که گشتی چنین سوگوار؟
چنین داد پاسخ که چرخ بلند
دلم کرد پر درد و جانم نژند
که چون گنگ دژ در جهان جای نیست
چنو شارسانی دلارای نیست
مرا فرّ نیکی دهش یار بود
خردمندی و بخت بیدار بود
بدانسان یکی شارسان ساختم
سرش را به پروین برافراختم
کنون اندرین هم به کار آورم
برو بر فراوان نگار آورم
چو خرّم شود جای و آراسته
پر از گنج و کاخ و هم خواسته
نباشد مرا شاد بودن بسی
نشیند بدین جای دیگر کسی
نه من شاد باشم نه فرزند من
نه پر مایه گردی ز پیوند من
نباشد مرا زندگانی دراز
ز کاخ و از ایوان شوم بی نیاز
شود تخت من، گاه افراسیاب
کند بی گنه مرگ بر من شتاب
چنین است راز سپهر بلند
گهی شاد دارد، گهی مستمند

سیاوش، همراه با رنجهای بی کران و اندوهان بی پایان، خود به تدریج به ژرف نگری و روشن بینی شگرفی می رسد و ای شگفت که سیاوش، سرانجام، دیدگاهی جبر گرایانه می یابد. آنگاه که دشمن با دشنهٔ آخته به قصد جانش آمده است؛ سیاوش به ایرانیان همراهش چنین می گوید:

مرا چرخ گردان اگر بی گناه
به دست بدان کرد خواهد تباه
به مردی بد آن روز آهنگ نیست
که با کردگار جهان جنگ نیست
چه گفت آن خردمند بارای و هوش
که با اخترِ بَد، به مردی مکوش!

سیاوش، گرچه فرجام خونبار زندگانی خویش را می داند. اما رنگ و نیرنگِ گرسیوز دام ساز را باور می دارد؛ آنگاه که گرسیوز به سیاوشگرد می آید و همچون بازیگری چیره دست و استاد آه و فغان برمی آورد. می نالد و می گرید، سیاوش می گویدش:

گر از شاه توران شدستی دژم
به دیده درآوردی از درد نم
من اینك همی با توآیم به راه
کنم جنگ با شاه توران سپاه
بدآن تا زهرزه نیازاردت
چرا کهتر از خویش داردت؟
اگر دشمنی آمدستت پدید
که تیمار و رنجش بباید کشید
من اینك به هر کار یار توام
چو جنگ آوری مایه دار توام

سیاوش، برای خاطر خود، هرگز حاضر نیست که دست به شمشیر یازد و پیمان آشتی جویی با شاه توران زمین را بشکند. اما ستمدیده ای را یاری رساندن از اخلاق جوانمردان و پهلوانان است.

در جایی، از قول اندیشمندی عارف ـ که اینك یادم نیست در کجا و از قول چه کسی؟ ـ جمله ای دیده ام با این مضمون که این جهان، همچون آینه ای است و

هرکس، نقش خویش را در آن می بیند.
و سیاوش نیکدل، نقش نیکدلی را در اطرافیان خویش می بیند و هم به این سبب است که رنگ و نیرنگ گرسیوز دام ساز را باور می دارد و او توطئه قتل سیاوش را به پیش می برد.

کیکاوس:

کیکاوس، از شاهان کیانی، پسر کیقباد و پدر سیاوش است. او به گواهی پهلوانان ایرانی و همچنین رستم زال، شاهی است نابخرد و خودکامه، تندخو و کینه جو. هم اوست که نوشدارو را از سهراب جوان دریغ می‌دارد، به این بهانه که:

ولیکن اگر داروی نوش، من
دهم زنده ماند گو پیلتن
شود پشت رستم بنیرو ترا
هلاك آورد بی‌گمان مرمرا
چو فرزند او زنده ماند، مرا
همی خاك باشد به دست اندرا

کیکاوس نیز همچون جمشید، فریفتهٔ دیو می شود. او، گاه به فریب دیو به آسمان بر می شود و گاه به نیرنگ دیو به جنگ دیوان مازندران می‌رود و اگر یاری رستم نبود، او در چنگ دیو سفید جان می سپرد. کیکاوس در سوگسرود سیاوش، اسیر عشقی شوم به سودابه و همچنین اسیر دیو آز است. سودابهٔ خوبچهر، دختر شاه هاماوران، عنان عقل و خرد کیکاوس را به دست دارد.

سودابه، اما خود اسیر دیو شهوت است. آنگاه که شور شهوانی سودابه به سیاوش سر به رسوایی برمی‌دارد، سودابهٔ بدگوهر، به رنگ و نیرنگ، بچه‌های دیو را همچون بچه‌های مردهٔ خود و کیکاوس به شاه می نمایاند و به نیرنگی زنانه، زار می گرید و کیکاوس نیز، همدل و همراه با آن زن جادو:

سپهبد ز گفتار او شد دژم
همی زاربگریست با او بهم
کسی کرد سودابه را خسته دل
به آن درد بنهاد پیوسته دل

و آنگاه، که سیاوش، به آزمون پاکی‌اش به سلامت از کوه آتش می‌گذرد و سپس سودابهٔ گنهکار را می‌بخشاید، سودابهٔ نیرنگباز، باز، بر عقل و خرد کیکاوس چیره می شود:

دگر باره با شهریار جهان
همی جادویی ساخت اندر نهان
بدان تاشود با سیاوخش بد
بدانسان که از گوهر بدسزد
ز گفتار او شاه شد بدگمان
نکرد ایچ بر کس پدید از نهان

باری به هر جهت، حکیم طوس، دلائل مهر ژرف کیکاووس به سودابه را چنین بر شمرده است:

زهاماوران آنهس اندیشه کرد
که بر خیزد آشوب و جنگ و نبرد
و دیگر بد آنگه که در بند بود
بر او نه خویش و نه پیوند بود
پرستار، سودابه شد روز و شب
نه بپیچد از آن رنج و نگشاد لب
سه دیگر که یك دل بر از مهر داشت
ببایست ازوهر بداندر گذاشت

چهارم کز و کودکان داشت خرد
غم خرد را خرد نتوان شمرد

می بینیم که کیکاووس، به روا یا ناروا، باری، با چنین زنجیرهایی به سودابه، بسته و وابسته شده است. پس، بی سببی نیست که آنگاه ایرانیان، تافته و برتافته از آتش خشم به سودابهٔ بدگوهر، بردار کردن او را از شاه می خواهند، دل کاوس پر از درد و رویش زرد می شود:

چو سودابه را روی برگاشتند
شبستان همه بانگ برداشتند
دل شاه کاوس پردرد شد
نهان داشت، رنگ رخش زرد شد

باز به همان دلایل تا سیاوش بخشایش جان سودابه را از شاه می خواهد، کیکاوس بی درنگ:

سیاوخش را گفت بخشیدمش
از آن پس که خون ریختن دیدمش

کیکاوس، همچنین، اسیر دیو آز نیز هست. آنگاه که سیاوش در جنگی پیروزمند با افراسیاب، او را شکست می‌دهد و افراسیاب هراسان، پیمان آشتی می‌بندد و به نشان راستی و درستی‌اش صد تن از نزدیکانش را، گروگان به نزد سیاوش می‌فرستد؛ کیکاوس، اسیر آز، حال که پیروزی را بس سهل و آسان دیده است؛ در دیداری با رستم می گویدش:

شما گر خرد را نبستید کار
نه من سیرم از جنگ و از کارزار
به نزد سیاوش فرستم کنون
یکی مرد با دانش و رهنمون
بفرمایمش کاتشی کن بلند
ببند گران پای ترکان ببند
بر آتش بنه خواسته هر چه هست
نگرتا نیاری به یك چیز دست
پس آن بستگانرا بر من فرست
که سرشان بخواهم ز تن شان گسست
تو با لشکر خویش، سر پرز جنگ
برو تا به درگاه او بی درنگ

پیشتر گفتیم که این فرمان را ـ که به دور از فرمان یزدان و آئین پهلوانی و جوانمردی است ـ رستم و سیاوش نخواهند پذیرفت و نپذیرفتند.

باری، آزونابخردی کیکاوس، چنان راه بر سیاوش پاکدل می‌بندند که او، ناگزیر، به جستجوی گریزگاهی از نیرنگستان سودابه و پدر، به توران می‌رود به این قصد که:

شوم، گوشهٔ جویم اندر جهان
که نامم زکاوس گردد نهان

اما راستی را، کیکاوس گرچه اسیر عشقی شوم به سودابه و اسیر دیو آز است و گرچه، سودابه اسیر دیو شهوت است، و لیکن اینها همه، سر به سر، عروسکهای بازی روزگار، تقدیر و خواست جهان آفرینند، که:

چنین بود رای جهان آفرین
که او جان سپارد به توران زمین

و سیاوش، به بهرام و زنگه، گفته بود:

که روشن زمانه بر آنسان بود
که فرمان و رای جهانبان بود

سودابه:

سودابه، در این تعزیه، نقشی همسان همتای تورانی خود، گرسیوز، دارد. گرسیوز در توران، عنان خرد شاه ترکان را در دست دارد و سودابه در ایران، عنان عقل کیکاوس را.

سودابه، خود، اسیر دیوهای شهوت و کینه است. بدگوهری است شهوت پرست و نیرنگساز. سودابه، آنگاه که نخستین بار سیاوش را می بیند، او را زیبا می یابد و دلباخته‌اش می شود.

داستانسرای توانای توس، این دلباختگی و بی قراری روان سودابه و نمود آن بر برون و حالات ظاهری سودابه را با تصویری، چنین قدرتمند و مؤثر بیان می نماید:

یکی روز کاوس کی با پسر
نشسته که سودابه آمد بدر
بناگاه روی سیاوش بدید
پر اندیشه گشت و دلش بردمید
چنان شد که گفتی طراز نخ است
و گر پیش آتش نهاده یخ است

سودابه، گرفتار در گردباد شهوت خویش، کسی را نهانی به نزد سیاوش می فرستد و او را به شبستان شاه فرا می خواند. سیاوش نمی پذیرد. سودابه، نیرنگساز، به نزد کی کاوس می‌رود و با این بهانه که خواهران سیاوش خواهان دیدار اویند، شاه را وا می‌دارد که سیاوش را به شبستان بفرستد. سودابه، در دومین دیدار سیاوش از شبستان شاه، شور شیدایی خویش را به او بیان می نماید و در سومین بار، سودابه، عنان گسسته، از شیدایی خود که حالیا، به یکبارگی در شهوتی شیطانی فرو پیچیده و گم شده است؛ آشکارا می گوید و حتی سیاوش را به آزار تهدید می کند که می گوید:

بهانه چه داری تو از مهر من
چه پیچی ز بالا و از چهر من
که تامن ترا دیده‌ام مرده‌ام
خروشان و جوشان و آزرده‌ام
همی روز روشن نبینم ز درد
بر آنم که خورشید شد لاجورد
یکی شاد کن در نهانی مرا
ببخشای روز جوانی مرا
فزون زان که دادت جهاندار شاه
بیارایمت یاره و تاج و گاه
و گر سربپیچی ز فرمان من
نیاید دلت سوی درمان من
کنم بر تو این پادشاهی تباه
شود تیره بر روی تو هور و ماه

این بخش از داستان، با قصهٔ حضرت یوسف(ع) و زلیخا، شباهتی بس شگفت دارد. سودابه نیز، به سان زلیخا، آنگاه که از معشوق پاسخ رد می شنود، خود، از ترس رسوایی، جامه می‌درد، می خروشد ورخ می خراشد و سیاوش را ـ بی گناه ـ متهم می کند.

کیکاوس، جامه و دست و روی سیاوش را می بوید، می بیند که از سودابه بوی مشکناب و گلاب می آید و از سیاوش، نه.

کیکاوس، بی گناهی پسر و سیاهکاری همسرش را در می یابد، اما سودابهٔ بدگوهر، به رنگ و نیرنگ، زنی جادوگر و حامله را ـ با دادن زر بسیار ـ وا می‌دارد که بچه بیندازد و آنگاه، آن بچه‌ها را همچون بچه های خود و کاوس به او می نمایاند و این سان دل کاوس را به سیاوش بدگمان می نماید. سودابه، پیشتر، در حضور

کاوس، به سیاوش تهمت زده بود که:

مرا خواست کآرد به کاری بچنگ
دو دست اندر آورد چون سنگ تنگ
نبردمش فرمان، همه موی من
بکندو خراشیده شد روی من
یکی کودکی دارم اندر نهان
ز پشت تو، ای شهریار جهان
ز بس رنج کشتنش نزدیک بود.
جهان پیش من تنگ و تاریک بود

آنگاه که کاوس، درمانده و فرومانده در کار سودابه و سیاوش و آن بچه‌های مرده، فرو افتاده در طشت زرین، به اخترشناسان و ستاره شماران روی می‌آورد و آنها، بچه‌ها را نه بچه‌های کاوس که فرزندان دیو می‌دانند. سودابه، باز به نیرنگی زنانه دست می‌یازد و کاوس را می‌گوید:

ترا گر غم خرد فرزند نیست
مرا خود فزون از توپیوند نیست
سخن گر گرفتی چنین سرسری
بدان گیتی افکندم این داوری
زدیده فزون زان بیارید آب
که بر دارد از رود نیل، آفتاب
سپهبد ز گفتار او شد دژم
همی زار بگریست با او به هم

و آنگاه که سیاوش به نشان و گواهی پاکی خود از کوه آتش، به سلامت می‌گذرد، سودابهٔ نیرنگباز باز آن را به نیروی جادوی زال می‌داند و می‌گوید:

همی جادویی زال کرد اندرین
نبود آتش تیز با او به کین

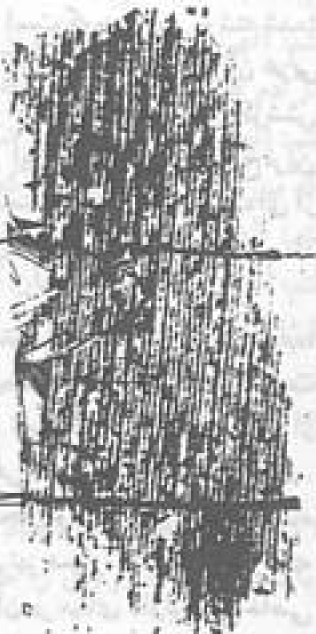
و پس از آنکه سیاوش ، بخشایش جان سودابه را از پدر می‌خواهد؛ سودابهٔ جادو، به تدریج، دل شاه را از راه به در می‌برد وریشهٔ سیاه بدگمانی به سیاوش را در آن می‌نشاند

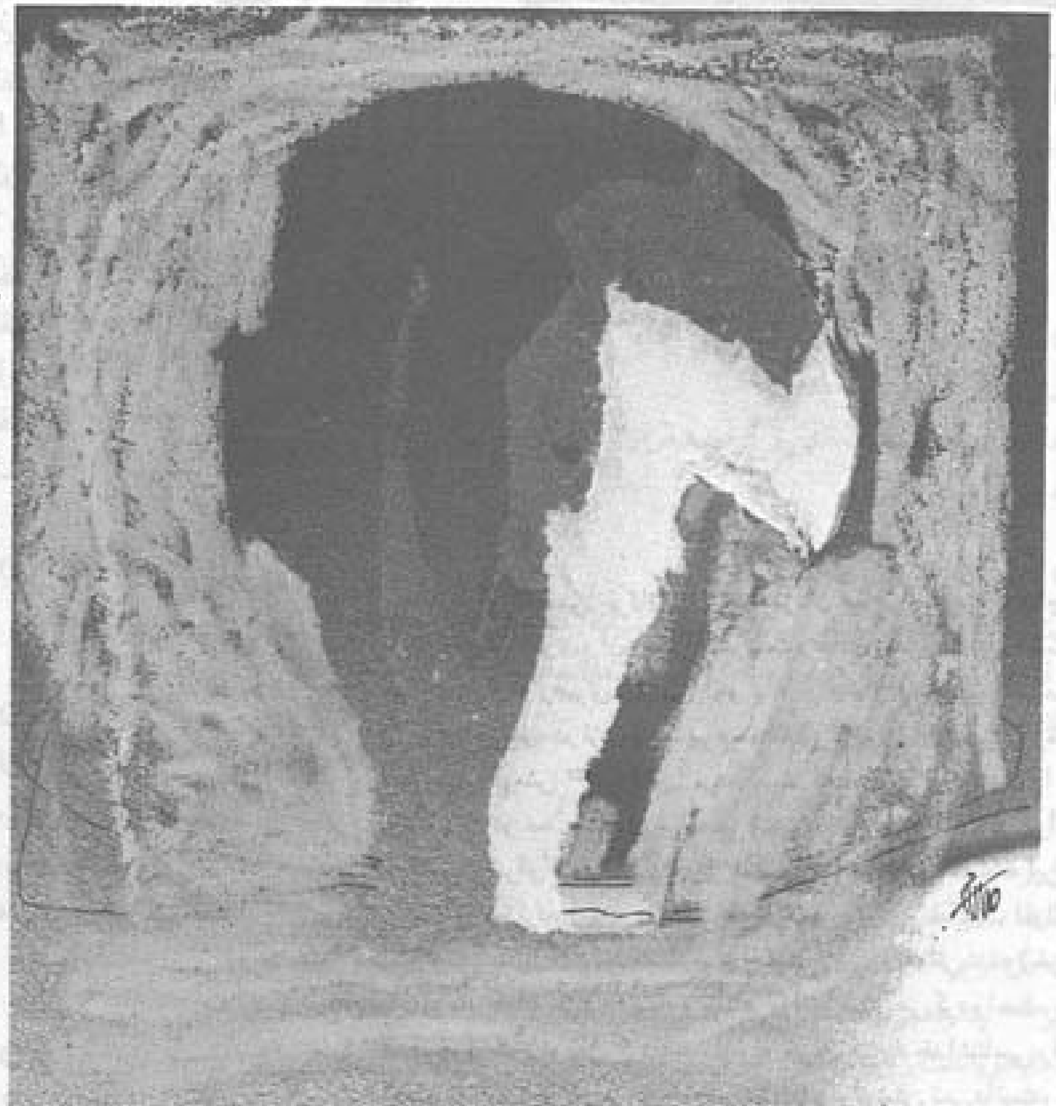
دگر باره با شهریار جهان
همی جادویی ساخت اندر نهان
بدان تا شود با سیاوخش بد
بدانسان که از گوهر بدسزد

پس بی سبب نیست که یك انگیزهٔ بزرگ سیاوش در به جنگ افراسیاب شتافتن رهایی جویی از سودابه و گفتگوی پدر است.

و بعدها، سیاوش در گفتگو با زنگه و بهرام و در نامه‌اش به کیکاوس، از سودابهٔ شوم و رفتار زشت پدر، بس دردمندانه سخن می‌گوید که در نامه‌اش می‌نویسد:

که من با جوانی خرد یافتم
ز کردار بد روی برتافتم
از آن آتش مغز شاه جهان
دل من بر افروخت اندر نهان
شبستان تو درد من شد نخست
بخون دلم رخ ببایست شست
ببایست بر کوه آتش گذشت
بمن زار بگریست آهو به دشت
وزآن تنگ و خواری به جنگ آمدم
خرامان به چنگ نهنگ آمدم
دو کشور بدین آشتی شاد گشت
دل شاه چون تیغ پولاد گشت
نیامد همی هیچ کارش پسند
گشادن همان و همان بود بند
چو چشمش ز دیدار ما گشت سیر
بر سیر گشته نباشیم دیر
ز شادی دل او مبادا رها
شدم من ز غم دردم اژدها







نورالعلوم

● **شیخ ابوالحسن خرقانی**

به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه برنگذرد

سخن نخست:

□ لزوم آشنایی و حتی انس گرفتن پیر و جوان فرهنگدوست و اهل هنر و ادبیات کشورمان با گنجینه متون کهن و آثار مفید وارزنده پیشینیان، بر هیچ کس پوشیده نیست.

ماهنامه ادبستان نیز با توجه به این ضرورت، و در ادامه کوشش و تلاش خویش برای پربار نمودن مطالب مجله، از این شماره به بعد ـ به خواست خداوند ـ به این مهم خواهد پرداخت. البته نظیر چنین صفحاتی، در بسیاری از مجلات و نشریه‌های فرهنگی ـ هنری ـ ادبی و اجتماعی پنجاه ـ شصت سال اخیر هم وجود داشته است، اما این موضوع، مسلما مانع از پرداختن به میراث گرانقدر ادب فارسی و فرهنگ اسلامی نخواهد بود.

□□ متون و آثاری که در این بخش معرفی و عرضه می شوند، هم از نثرهای پیشینیان و بزرگان ایران زمین است که به پارسی نوشته شده؛ و هم از دانشمندان و عرفای اسلامی، که آثار خویش را به زبان عربی ـ زبان علم آن روزگار ـ نگاشته‌اند. در ارائه متون دسته اخیر، کوشش ما بر این خواهد بود که آنها را از آیینه زیباترین و فصیح ترین برگردانها به خوانندگان بنمایانیم. وضمنا هر ماه در کنار گزیده ای از آثار منثور ادبیات کهن، نظم دل انگیزی نیز ـ به عنوان شعر منتخب ماه ـ آورده ایم.

من بنده تنها وظیفه‌ام برگزیدن متون مختلف (در گستره ادب، عرفان، تاریخ، اخلاق و...) و انتخاب بخشهایی از آنهاست که فایدت و دل انگیزی بیشتری را مترتب است. نام و عنوان کتابها و مآخذ، از برای استناد و مراجعه خوانندگان در هر معرفی دقیقا قید شده است. مقدمه‌ها را نیز بیشتر از دیباچه مصححان و مترجمان کتابها، و گاه از کتابهایی دیگر نقل کرده ایم که بدان نیز همواره اشارت رفته و نکته آخر این که انتخاب متون و مولفان آن بر مبنای «اولویت» خاصی انجام نگرفته است.

□□□ هیچ نشریه و مجله ای ـ و بالطبع هیچ بخشی از آن ـ از پیشنهادها و نکته‌های اصلاحی و انتقادی صاحب نظران دلسوز و نکته سنج بی نیاز نیست. برای هرچه غنی تر شدن و بهتر شدن این بخش از ادبستان نیز خوانندگان ارجمند و اندیشه‌مند را به یاری می‌طلبیم. علیه توکلت و الیه انیب.[1] تو هم ای دوست! چنین یاد بگو با من.[2]

کامیار عابدی

۱ـ قرآن کریم، سوره هود، آیت ۸۸

۲ـ مصراعی از شاعر معاصر جناب آقای محمود شاهرخی



شیخ ابوالحسن خَرَقانی از جوانمردان صوفی مشرب قرن چهارم و پنجم هجری قمری و از مرشدان طریقت و طالبان حقیقت بوده است که در هدایت خلق و رهبری جوانان آثار نیک از ایشان بجامانده است.

دیه «خرقان» در نزدیکی شهر «بسطام» و از توابع آن شهر و جزء ولایت «قومس» (قومس = کومش) بوده است که امروزه آن ولایت را دامغان می گویند. در سه یا چهار فرسخی شهر بسطام بوده است و ابوالحسن خرقانی از برای زیارت قبر ابویزید (بایزید) بسطامی همیشه این راه را پیاده طی می‌کرده است. در کتبی که ترجمه حال او و حکایت اقوال او در آنها آمده است، گفته اند که شیخ به اصطلاح آن روز «خربنده» (خرکچی) بوده و مال کرایه می‌داده و بار و مسافر با آنها حمل می کرده است، و چنان که از قول خود او نقل کرده اند، از راه خربندگی به خداشناسی راه یافته است. بازگفته اند که امی بوده، یعنی خواندن و نوشتن نمی دانسته، و به هر

حالت، عربی‌دان نبوده است. مع هذا در جزء حکایتهای راجع به او از قول خودش نقل کرده‌اند که خواندن قرآن را تمام کرده بوده است. اما از قراری که شیخ عبدالله انصاری گفته است تلفظ عربی او مثل عامه ایرانیان بوده است که «الهمدلله» می‌گفته است.

سخنانی که از قول او آورده‌اند برحسب ظاهر عین عبارات فارسی او بوده، و حتی صاحب انساب (سمعانی) هم عین عبارات فارسی او را نقل کرده، و در رساله‌ای که «انجمن آثار ملی» راجع به او چاپ کرده است عکسی از محراب مسجد او دیده می‌شود که بر حاشیه آن به گچ‌بری عهد سلجوقی به خط ثلث برجسته یکی از گفته‌های او به فارسی نقل شده است. گویا کسانی بوده‌اند که گفته‌های او را ضبط و ثبت می‌کرده‌اند. مجموعه آن سخنان ظاهرا به صورت کتابی درآمده بوده است که آن را نورالعلوم نامیده بودند، و نسخه منحصر به فردی ـ تا آنجا که می‌دانیم ـ از منتخب این «نورالعلوم» به دست ما رسیده است. از این منتخب دو طبع صورت گرفته که یکی مربوط به استاد زنده یاد «مجتبی مینوی» است، و دیگری از آن آقای عبدالرفیع حقیقت (رفیع). در میان اقوال «شیخ ابوالحسن خرقانی» طامات و شطحیات صوفیانه آمده است و از جانب دیگر اشارات بسیار به اخلاق و کردار جوانمردان شده که از برای دانستن احوال اجتماعی و فکری و اعتقادی مردم ایران در آن قرون خیلی مفید است. مطالب این مقدمه و برگزیده سخنان و اقوال خرقانی در «نورالعلوم» و «تذکرة‌الاولیاء» از تالیف مرحوم «مینوی» برگرفته شده است.

□□□□□

○ پرسیدند که درویشی چیست؟
گفت: دریاییست از سه چشمه: یکی پرهیز، دوم سخاوت، سیوم بی‌نیاز بودن از خلق خدای عزّ و جلّ

○ پرسیدند که غریب کیست؟
گفت: غریب نه آنست که تنش در این جهان غریبست، بل که غریب آنست که دلش در تن غریب بود، و سرّش در دل غریب بود.

○ پرسیدند که چه کنیم تا بیدار گردیم؟
گفت: عمر خویش از پیش برگیرید و چنان دانید که نفس بازپسین آمده است و در میان دولب تو منتظر است، خواهد که بیرون شود!

○ دانشمندی از شیخ سئوال کرد که نصیحت بی‌خیانت کدامست؟
گفت: آن که نصیحت کنی و گردن نیفرازی که من از ایشان بهترم، و طمع دنیا در میان نیاری.

○ پرسیدند که عارف کیست؟
گفت: مَثَل عارف مَثَل مرغیست که از آشیانه رفته بود به طمع طعمه و نیافته قصد آشیانه کرده و ره نیافته در حیرت مانده و خواهد که به خانه رود، نتواند!

○ پرسیدند که به چه دانیم که اندرون یك است؟
گفت: بدان که زبان او هم یکی باشد. هرکه را زبان پراکنده بود دلیل بود که دل او پراکنده بود. بزرگان گفته‌اند: دل دیگست و زبان کفلیز [= کفچلیز = چمچه بزرگ سوراخ‌دار]، هرچه در دیگ باشد به کفلیز همان برآید. دل دریاست زبان ساحل؛ چون دریا موج کند به ساحل همان اندازد که در دریا بود.

○ خداوندان دل کسانی‌اند که دل نگاه دارند و بی‌دلان کسانی‌اند که اندیشهٔ دل ایشان همه یاد خداوند بود جل جلاله؛ و هرچه خوش‌تر از آن که خداوند می‌بیند که بر دل وی جز یاد حق نباشد و هر چه مادون اوست بر دل او نگذرد.

○ گفت: همه یك بیماری داریم؛ چون بیماری یکی بود دارو یکی باشد. جمله بیماری «غفلت» داریم. بیایید تا بیدار شویم!

○ شیخ گفت: پیوسته باید که از اندام مومن یکی به خداوند، جل جلاله، مشغول باشد: یا به دل او را یاد می‌کند یا به زبان ذکر او همی گوید یا به چشم دیدار وی می‌بیند یا به دست سخاوت می‌کند یا به قدم زیارت مردان همی رود و یا به سر خدمت مومنان همی کند و یا از ایمان یقینی همی بدرد و یا از خرد معرفت همی ورزد و یا از کار اخلاص همی ورزد و یا از قیامت حذر می‌کند. این چنین کس من کفیلم که چون سر از گور برکند کفن کشان می‌رود تا به بهشت!

○ و نقلست که گفت که: خدای، جل جلاله، دوستان خویش را به پاکی خویش بیاراید و به یگانگی خود پرورد و به علم خود ادب کند ودر دولت و قدرت خود گیرد و سلطانی دهد به ایشان.

○ الهی، خلق تو شکر نعمتهای تو کنند، من شکر بودن تو کنم، نعمت، بودن تست.
شیخ گفت: خداوند بر دل من ندا کرد: بنده من! چه بایدت؟ بخواه!
گفتم: الهی، مرا بودن تو نه بس که دیگر خواهم؟!
و هم شیخ گفت که: اگر قیامت خدای، جل جلاله، مرا از من پرسد، درخواست کنم که خداوندا، مرا از خودبرس و از یکی‌ای خود پرس.
الهی، من از تو به تو توانگرم. آن چه من دارم توی و تو باقیی و آن چه تو داری وقت باشد که نبود.
گفتم: الهی، پنجاه سالست تا در محبت توام. در سرّم نداشتیم که بیش از ادم تو را به دوستی گرفته‌ام...
گفتم: الهی، مرا تو می‌بایی. شنیدم در سرّ خود: اگر مرا خواهی پاك باش که من پاکم، بی‌نیاز باش که من بی‌نیازم.
گفتم: الهی، خوشی با توست، اشارت به بهشت می‌کنی؟!
گفتم: الهی، اگر در همه جهان کس بر خلق تو از من مهربان‌تر بُود، در این وقت از خود تنگ دارم.
گفتم: الهی، اگر قصه اندوهگینان بر تو خوانم، آسمان و زمین خون گریند!

○ گفت: این خلق همه بامداد و شبانگاه دربند آنند که وی را یابند. کسی یابنده است که او وی را خواهد!

○ شیخ گفت: مولی تعالی بر دل من ندا می‌فرمود که: بنده من، مرا با تو مخاطبه به چهارچیز است: به دل و تن و زبان و مال. دو به من می‌دهی و دوباز می‌گیری، یعنی به تن طاعت می‌کنی و به زبان قرآن می‌خوانی، دل و مال به من نمی‌دهی، و مرا خودکار با این دو بیش است، اگر خواهی این دوی دیگر به تو بگذارم!

○ شیخ گفت: عبادت هرکس کند، اما اَمَل از عبادت هرکس نتواند دور کردن!

○ گفت: نماز کردن و روزه داشتن کار عابدان بُوَد، اما آفت از دل جدا کردن، کار مردان بُوَد!

○ شیخ گفت: دست در عمل زن تا اخلاص ظاهر شود، دست در اخلاص زن تا نور ظاهر شود. چون نور ظاهر شود طاعت کنی... اعبدالله کانك تراه. پس گفت: شب شود و خلق بخسبند، تو این تن را غل و پلاس و تازیانه چرمین دار که خدای، تعالی، بر این تن مهربانی دارد. گوید: بنده من از تن چه می خواهی؟ بگو: الهی، ترا خواهم. گوید: بنده من، دست از این بیچاره بدار، من از آن توام. هر روز آثار لطف و رحمت مولی بر مانو می شود تا نیت بادلها نو کنیم.

○ اقوالی از خرقانی به نقل از تذکرة الاولیاء شیخ عطار نیشابوری:

○ و گفت: سر به نیستی خود فرو بردم، چنان که هرگز وادید نیایم تا سر به هستی تو برارم، چنان که به تو یك ذره بدانم. گفت: در سرّم ندا آمد که: ایمان چیست؟ گفتم: خداوندا ان ایمان که مرا دادی مرا تمامست.

و گفت: همه چیزها را غایت بدانستم الا سه چیز را هرگز غایت ندانستم: غایت کید نفس ندانستم و غایت درجات مصطفی، علیه السلام، و غایت معرفت.

و گفت: هر شب آرام نگیرم نماز شام تا حساب خویش با خدای باز نکنم.

و گفت: کار خویش را به اخلاص ندیدم تا آفریده تنهایی خویشتن را ندیدم.

و گفت: چه گویید در مردی که قدم نه به ویرانی دارد و نه به آبادانی، و خدای، تعالی، او را در مقامی می‌دارد که روز قیامت خدا او را برانگیزاند و همه خلق ویرانی و آبادانی به نور او برخیزند، و همه خلق را بدو بخشند، که دعا نکند در این جهان و شفاعت نکند در آن جهان؟

و گفت: فرو شوم که ناپدید شوم در هر دو جهان، و یا برآیم که همه من باشم. زنهار تا مرده دل و قرّا نباشی!

و گفت: من از هر چه دون حق است زاهد گردیدم، آن وقت خویشتن را خواندم، از حق جواب شنیدم، بدانستم که از خلق درگذشتم، لبیك اللهم لبیك زدم، مُحْرِم گردیدم، حج کردم، در وحدانیت طواف کردم، بیت المعمور مرا زیارت کرد، کعبه مرا تسبیح کرد، ملائکه مرا ثنا گفتند، نوری دیدم که سرای حق در میان بود، چون به سرای حق رسیدم زان من هیچ نمانده بود...

و گفت: این که شما از من می شنوید ازمعامله منست یا از عطای اوست، مرا از توحید او با خلق هیچ نشاید گفت که برجایی بمانید، و به مثل چنان بُوَد که پاره ای آتش در کاه افکنی.

و گفت: بهشت در فنا برم تا بهشتیان را کجا بری، و دوزخ در فنا برم تا دوزخیان را کجا بری.

وگفت: من نه عابدم و نه زاهد و نه عالم و نه صوفی. الهی، تو یکی ای من از آن یکیِ تو یکی ام!

و گفت: چه مرد بود که با خداوند این چنین نه ایستد که آسمان و زمین و کوه ایستاده است؟ هر که خویشتن را به نیك مردی نماید نه نیکست، که نیکی صفت خداوند است.

گفت: الهی چه بودی که دوزخ و بهشت نبودی تا پدید آمدی که خداپرست کیست؟

و گفت: از خویشتن بگذشتی صراط واپس کردی!

و گفت: راه خدای را عدد نتوان کرد. **چندان که بنده است به خدا راه است** به هر راهی که رفتم قومی دیدم. گفتم: خداوندا مرا به راهی بیرون برکه من و تو باشیم، خلق در آن راه نباشد. راه اندوه در پیش من نهاد، گفت: اندوه باری گرانست، خلق نتواند کشید!

و گفت: این جهان را به جهانیان واهشتیم و آن جهان به بهشتیان، و قدم برنهادیم جایی که آفریده را راه نیست.

و گفت: سرّ جوانمردان را خدای، تعالی، بدان جهان و بدین جهان آشکارا نکند، و ایشان نیز آشکارا نکنند.

و گفت: قبله پنج است: **کعبه** است که قبله مومنانست، و دیگر **بیت‌المقدس** که قبله پیغامبران و امتان گذشته بوده است، و **بیت المعمور** به آسمان که آنجا مجمع ملائکه است، و چهارم **عرش** که قبله دعاست، و جوانمردان را قبله **خداست** فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ.

و گفت: بهره مندتر از علم آنست که کاربندی، و از کار بهتر آنست که بر تو فریضه است.

پرسیدند که تو خدای را کجا دیدی؟ گفت: آنجا که خویشتن ندیدم!

و گفت: نماز و روزه بزرگست، لیك کبر و حسد و حرص از دل بیرون کردن نیکوتر است.

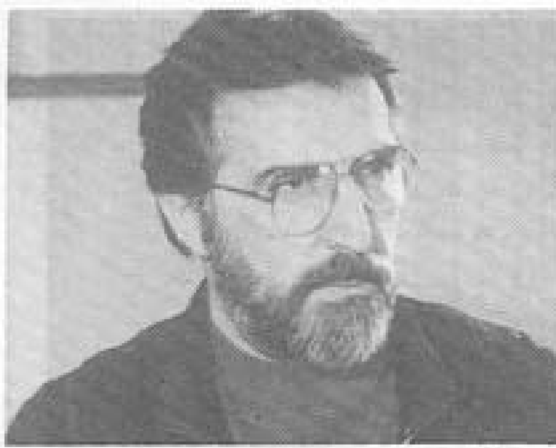
مأخذ: احوال و اقوال شیخ ابوالحسن خرقانی (اقوال اهل تصوف درباره او، به ضمیمه منتخب نورالعلوم منقول از نسخه خطی لندن)، به اهتمام مجتبی مینوی، کتابخانه طهوری (زبان و فرهنگ ایران ـ ۹۰)، چ۳، ۱۳۶۳، ۱۸۰ص.

خدا می‌داند

دل به سودای تو بستیم، خدا می داند
وز مه و مهر گسستیم، خدا می‌داند
ستم عشق تو هر چند کشیدیم به جان
ز آرزویت ننشستیم، خدا می‌داند
با غم عشق تو عهدی که ببستیم نخست
بر همانیم که بستیم، خدا می‌داند
خاستیم از سر شادی و غم هر دو جهان
با غمت خوش بنشستیم، خدا می‌داند
به امیدی که گشاید زوصال تو دری
در دل، بر همه بستیم، خدا می‌داند
دیده پرخون و دل آتشکده و جان برکف
روز و شب جز تو نجستیم خدا می‌داند
دوش با شمس، خیال تو به دل‌جویی گفت
آرزومند تو هستیم، خدا می‌داند

شمس مغربی

● گفتگو با فریدون شهبازیان
پیرامون آهنگسازی، موسیقی جوانان، موسیقی فیلم و...



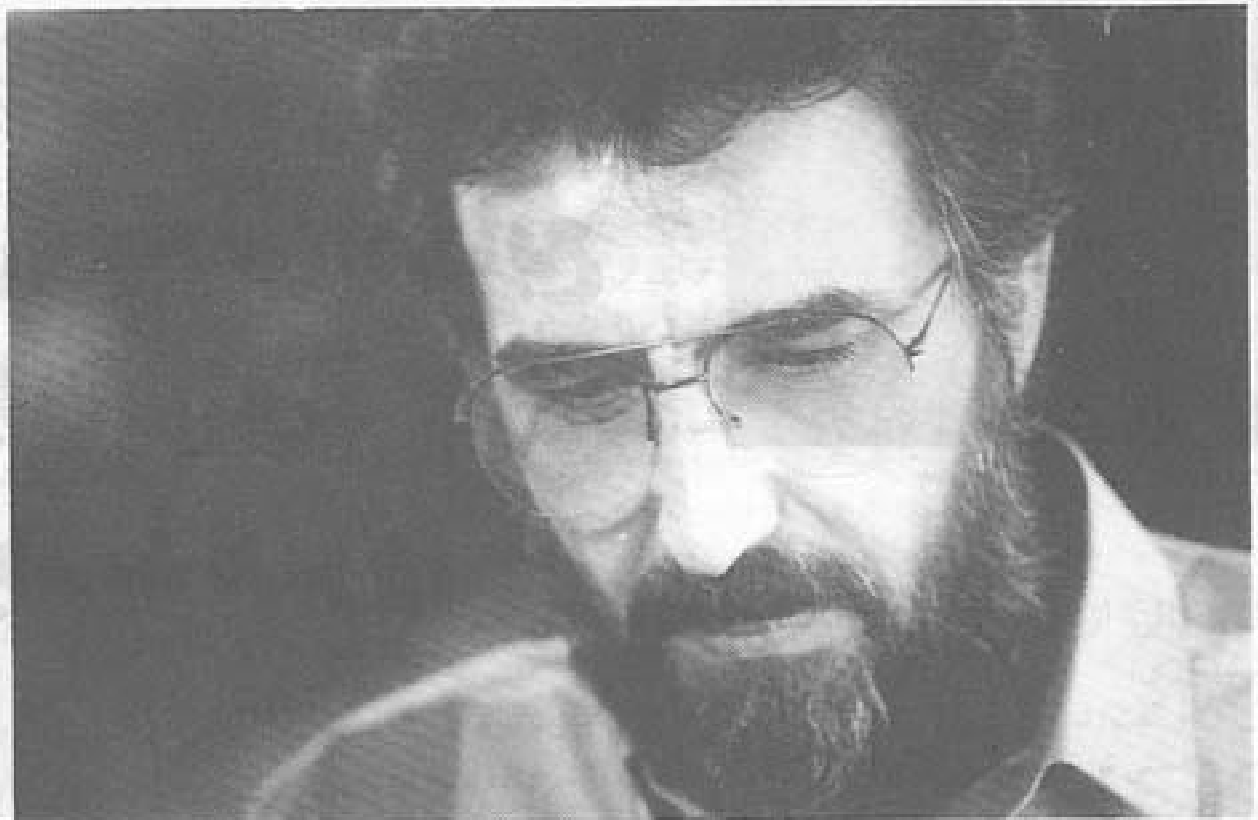
موسیقی سنّتی و محلّی؛ منابع الهام آهنگسازان برای آفرینش‌های جدید هنری

■ محمود میرزاده

فریدون شهبازیان، به اعتبار تجربه‌های ارزشمند خود، شایستگی آن را دارد که یکی از مطرحترین چهره‌های موسیقی ملی ایران باشد. برخی ساخته‌های او در ردیف درخشانترین آثار موسیقـایی کشور ماست.

شهبازیان، با عرضهٔ «تأملی میان دو جام» گُل کرد و به زودی جایگاه ویژهٔ خود را در متن آفرینشهای هنری به دست آورد. وی با کارهای بعدی خود نشان داد که می‌تواند نویدبخش دستیابی به بیانی تازه از موسیقی اصیل ایران باشد، او از آن دست هنرمندانی است که در تب و تاب تحولات سیاسی و اجتماعی و فرایندهای هنری و فرهنگی سه دههٔ اخیر شکل گرفتند و به نوبهٔ خود نیز در شکل گیری و سمت دهی قالبهای نوین هنری مؤثر افتادند. شهبازیان، امروز صاحب سبکی ویژه در موسیقی ملی ماست؛ این برداشت را نباید یك داوری صرف پنداشت و چه آثار او- که بیش و کم در متن گفت و شنود زیر به آنها خواهیم پرداخت ـ خود معرف و گواه دستیابی وی به سبك و ساختاری هماهنگ و بسامان است. شهبازیان می‌داند که چه می‌خواهد بگوید. در چشم‌انداز او هر تجربه‌ای، از تجربه‌های پیشین می‌زاید و بدین ترتیب، می‌توان گفت که او بر بنیادِ تجربه‌های خود بالیده است. او می‌داند که فرا رفتن هنرمند جز با ریشه داشتن در سنتهای اصیل ملّی و رسوخ در لایه‌های عمیقِ هنر و فرهنگ «خودی» ممکن نیست. هر اثر ارزشمند، جز با درك عمیق از مفهوم زمان و مکان و فرارفتن از مرز قالبهای محدود وایستا خلق نمی‌شود. بدین گونه، هر اثر هنری، خود نفس حرکت و پویایی است. از لحظه‌ای که بارقهٔ اندیشه با طنین آوایی ذهن هنرمند صاحب درد را به خود مشغول می‌کند، مبارزه با سکون و تباهی آغاز می‌شود. شهبازیان به سرنوشت این حرکت نویدبخش نیك آگاه است و می‌داند که با خلق هر اثر تازه، قالب ذهن و قوارهٔ روح خود را نیز می گسترد. او بر آن است که سرشت واقعی هر هنرمند، سرنوشت او را رقم می‌زند. بدین ترتیب از تقدیری سخن می گوید که گویی ریشه در ذات هنرمند دارد و به هستی او شکل و قوام می‌بخشد. با خود می‌اندیشم آیا پرداختن به مباحثی از این دست، نشانهٔ ساده‌انگاری قضایا نیست. آیا پرداختن به تقدیر طبیعی، دستاویزی برای توجیه تسلیم طلبی و آسان گیری افراطی نمی‌تواند باشد؟ آیا نباید دست کم دربارهٔ هنرمند خلاقی چون او، دامنهٔ این تقدیر طبیعی را فراختر بگیریم؟ مدتهاست با خود می اندیشم چرا شهبازیان به رغم قابلیتهایی که از او دیده و شنیده‌ایم، چنانکه باید (و به تمام معنا) نشکفته است؟ می‌توان گفت که او بخشی از کوچه باغِ خاطرات ما را به عطر و بوی آثار خویش آمیخته است: «گلهای تازه» به مدد و همت و تلاش او شکوفا شده است؛ امّا اینها کافی نیست؛ از او انتظاری فراتر از این‌ها داشته و داریم! دریغا او به تمامی برفراز قلهٔ قابلیتهایِ خویش، قامت به اقتدار نیفراخته است و توانمندیهای او به رغم موفقیتهای چشمگیر، چنانکه باید، انعکاسی سزاوار نیافته است. شهبازیان چرا بر بلندترین شاخسار باغ هستی خویش نمی نشیند و از آنجا رو به آفاق جهان نغمه سر نمی‌دهد؟ بر آهنگسازان پرتلاش و خلاق دیگر، همچون حسین دهلوی، علی تجویدی، فرهاد فخرالدینی و معدود چهره‌های گرانقدر دیگر نیز این انتقاد و گلایه رواست که دیری است به انزوا گراییده‌اند و استعداد و توان خود را به کار فرسایندهٔ پژوهش و تحقیق محدود کرده‌اند و در روزگاری که مردم ما بویژه نسل جوانِ محروم از امکانات ما تشنهٔ آثار درخشان استادان صاحب سبك و خلاق هستند، ظاهراً یا دست از تلاش و تکاپو شسته‌اند و یا زمینه‌ای مناسب برای نشر آثارشان نیست و گویی به همین جهت تمام انرژی خود را در

■ باید با شناخت روحیات و مقتضیات سنی برای جوانان موسیقی مناسب تهیه کنیم.
بی‌توجهی به این نیازها جوانان را به سوی موسیقی منحط غرب می کشاند.



■ باید بتوانیم با الهام از موسیقی ملی‌مان برای جوانان آهنگ بسازیم نباید سهل‌انگاری و ساده‌نگری کنیم وگرنه نخواهیم توانست در مقابل سیل عظیم موسیقی وارداتی بایستیم

■ در حال حاضر بسیاری از کارهایی که از صدا و سیما پخش می‌شود متعلق به من است اما دست و پایمان برای کار کردن بسته است زیرا ارکستر کاملی دراختیار نداریم

کار تحقیق متمرکز کرده‌اند. آخر امروز که موسیقی عمیق و پرمعنا و محنت زدهٔ ما با هزار امّا و اگر، از مستوری به در آمده است و چنین مخاطبان عام و گسترده‌ای یافته است، چرا درد آشنایان این هنر و دل آگاهان هنرمند ما تعهّد و رسالت خویش را در برابر مردم و زمانه از دست نهاده‌اند؛ یا لااقل در ظاهر چنین می‌نمایند! کیست که مشکلات و موانع را درک و باور نکند، امّا مگر نه آنکه بسیاری از آثار درخشان هنری محصول دشواریها و شرایط سهمگین بوده است؟ اکنون که موسیقی ما با گذار از راهِ دشوار و ناهموار خود، می‌رود تا جایگاه بایستهٔ خود را بازیابد و به عنوان یکی از مقولات ارجمند هنری و فرهنگی، مورد توجه همگان قرار گرفته است، چرا نقش و نشانِ بزرگان و راه آشنایانِ موسیقی را هماهنگ و همسو با نیازهای روز افزون جامعهٔ متحول خویش باز نمی‌یابیم؟ مگر نه آنکه رسالت هنرمند حکم می‌کند که با حضور مسئولانه خویش، در روند رویدادهای هنری، دغدغه‌های انسان سرگشته و بی‌پناه معاصر را بازنماید؟... باری اکنون سخن بر سر وقفه‌ای است که سالها در روند تلاشها و جستجوهای خلاقه فریدون شهبازیان پدید آمده است... به نظر می‌رسد که او از مسیر تجربه‌های آزمودهٔ خویش دور افتاده است و به زمینه‌هایی فرعی، همچون نظارت بر ضبط، تنظیم آثار آهنگسازان دیگر و قلمروهایی چون موسیقی کاربردی رو آورده است. کارهایی که گرچه بخشی از توانایی‌های او را نشان می‌دهند، امّا تمام وقت و انرژی او را به خود می‌خوانند و او را از خلق و آفرینش آثار جدید باز می‌دارند. این روزها، فراوان با نوارهایی روبه رو می‌شویم که «با سپاس از فریدون شهبازیان» به بازار آمده است. حتی آثار گذشتهٔ او مجدداً به بازار عرضه شده است، امّا دریغا که در این میان، هیچ خبر و اثری از کارهای جدیدش درمیان نیست.

شهبازیان باید بگوید که چرا از راه اصلی خود دور افتاده است؟ چرا از پرداختن به کارهای تازه طفره می‌رود و تجربه‌های اودر آیینهٔ زمان ما بازتابی همسو با رُشد نیازهای جامعهٔ انقلابی نمی‌یابد. اینها همه پرسشهایی است که ما را بر آن داشت تا به دیدار او برویم و او طی نشستهای متوالی، با مهربانی و متانتی درخور تأمّل به پرسشهای ما پاسخ گوید. و حاصل آن، گفت و شنودی است که در زیر از نظر شما خواهد گذشت... امّا از شما چه پنهان، به عنوان حسن ختام این مقدمه، نزدیک بود بنویسیم: «با سپاس از فریدون شهبازیان» از بس که این عبارت اینجا و آنجا ـ همه جا ـ کلیشه‌وار تکرار شده است...

□ آقای شهبازیان! به گذشته برگردیم؛ به زمانی که با موسیقی آشنا شدید. چه شد که به موسیقی رو آوردید؟

■ من در فضای موسیقی بار آمدم. پدرم رهبر ارکستر شمارهٔ ۳ رادیو بود و در نتیجه پیش از آن که خودم را بشناسم، در متن موسیقی و در میان جماعت اهل موسیقی بودم. هفت سالم بود که پدرم اولین مشقهای ویلن را به من آموخت. آن روزها و در آن سن و سال، انگیزه‌ای برای پرداختن به موسیقی نداشتم. گرایش من به این کار، در واقع دنبالهٔ عشق پدرم به موسیقی بود. او می‌خواست که از من یک موزیسین بسازد و این کار را هم کرد.

□ طوری حرف می‌زنید که انگار رفتن به سوی موسیقی تقدیر محتوم شما بوده و از آن گزیری نداشته‌اید. یعنی خواست شخصی شما و آنچه کشش موسیقی می‌خوانندش در گرایش شما به موسیقی نقشی نداشته است؟

■ در آن سن و سال، کشش و عشق و این حرفها معنا نداشت. من سراغ موسیقی نرفتم، موسیقی به سراغ من آمد و این را شاید بتوان تقدیر خواند.

□ یکی از منقدان هنری، زندگی شما را «رشک‌انگیز» خوانده است. به اعتقاد او «زندگی آرام شما در پایتخت»، به شما کمک کرده که «دل آسوده و فارغ‌البال» به «چارمیخ کردن پایه‌های آموزش خود» بپردازید...

■ بعضی‌ها موسیقی را اختیار می‌کنند (مثل منقّدی که از او یاد کردید) امّا برای من چنین نبود. نمی‌دانم انگیزهٔ او برای پرداختن به موسیقی (در یکی از روستاهای خشک و بی بار جنوب) چه بوده است. امّا برای من، موسیقی یک ضرورت بود؛ نه یک فانتزی و یا چیزی عجیب و جادویی...

□ شاعری گفته است شعر برای من، عقدهٔ سرکوفتهٔ موسیقی است...

■ بله؛ و این نشان می‌دهد که او چه تصویر ذهنی رمانتیکی از موسیقی داشته است.

□ نوعی کشش و جاذبهٔ جادویی.. موسیقی برای من نیز چنین بود. از دور، صدای نی‌لبکی به گوش می‌رسید، یا کسی می‌خواند و من صدای گامهای او را می‌شنیدم. صدا مثل یک موج، به آرامی نزدیک و به تدریج دور می‌شد و من به تعبیر سهراب سپهری، در افسون صدا شناور می‌شدم...

■ من به طرف موسیقی کشیده شدم؛ چون زندگی پدرم باموسیقی آمیخته بود. یادم می‌آید بچه‌ها در کوچه بازی می‌کردند؛ صدای جیغ و فریادشان را می‌شنیدم. آن روزها در محلهٔ ما (حوالی دانشگاه تهران) تازه تیله‌بازی باب شده بود. از پنجره سرک می‌کشیدم و بچّه‌ها را می‌دیدم که در کوچه بازی می‌کنند. پدرم ویلن را به دستم می‌داد و به ترفندی در را به رویم می‌بست. چاره‌ای نبود. مدتی می‌ماندم؛ بعد خسته می‌شدم. ویلن را بر می‌داشتم (شما بودید چه می‌کردید؟) و اولین درسهای پدر را تمرین می‌کردم.

□ به این ترتیب، مشغلهٔ دائمی پدرتان، مشغلهٔ شما نیز شد؟

■ بله. پیش از آنکه دست چپ و راستم را بشناسم، ساز را در دستانم گذاشتند. هشت سالم بود که پدرم دستم را گرفت برد هنرستان. دورهٔ ابتدایی را آنجا خواندم. امّا دورهٔ دبیرستان را در مدرسهٔ معمولی گذراندم و نمی‌دانم چرا دیپلم ریاضی گرفتم! اولین معلم من «عطاءالله خادم میثاق» بود و چون استعدادی

در من دید، پس از مدّتی مرا نزد استاد خود، «سرژخوتسیف» ـ از مهاجران روسی مقیم تهران ـ برد. در آن سن کم، به خوبی از عهدهٔ قطعات دشوار بر می‌آمدم و کاملاً به چم و خم کار آشنا شده بودم. آنچه در ذهنم می‌جوشید، روی ساز پیاده می‌کردم. خلاصه، موسیقی همهٔ کودکی مرا تحت الشعاع قرارداد. همه جا

با تشویق بزرگترها رو به رو می‌شدم. بی آنکه مرحله کودکی را گذرانده باشم، به بزرگسالی پرتاب شده بودم. توی مجالس و میهمانیهای خانوادگی خودم را می‌دیدم با یك جعبه که توی آن یك ویلن بود و من می‌توانستم آن را به خوبی به صدا درآورم. طوری که

عده‌ای دهانشان از تعجب باز بماند. همه جا سایه به سایهٔ پدرم حرکت می‌کردم (نسخهٔ دوم او بودم!). این است که کودکی من به گونه‌ای دیگر گذشت؛ به دور از شادیهای معمول کودکانه و برکنار از همهٔ آنچه در متن کوچه و بازیهای بچگانه جریان داشت. یکی از تفریحات من و پدرم این بود که وقتی باهم در خیابان قدم می‌زدیم، او زیر لب آهنگی را زمزمه می‌کرد و من نُت آن را می‌گفتم. او می‌خواند و من به اصطلاح «سُلفژ» می‌کردم!

□ **با تغییر فضای آموزشی (از هنرستان به دبیرستان) چطور کنار آمدید؟**

■ کلافه کننده بود! مرا ناگهان به کلاس هفتم بردند. ما در هنرستان به قول سعدی درس عشق و دلبری خوانده بودیم و حالا ناگهان با درسهای عجیب و غریب و معلمهای سرسخت و بیش از حد جدّی رو به رو می‌شدم. خودمانیم، بچه‌های هنرستان هم کمی لوس بار می‌آیند و آن تجربه و حال و هوای بچه‌های مدارس معمولی را ندارند. در دبیرستان، بچه‌ها شاد بودند. زبر و زرنگ؛ از ته دل می‌خندیدند؛ در بازیهای دسته‌جمعی شرکت می‌کردند و مهمتر از همه، جلو تخته سیاه از پس آن درسها که هیچ ربطی به علاقهٔ من یعنی موسیقی نداشت، مثل آب خوردن بر می‌آمدند. من مات و متحیّر که آخر این چیزها چه ربطی به موسیقی دارد! بله... و به هزار جان کندن، در رشته ریاضی فارغ‌التحصیل شدم و آخرش هم نفهمیدم چرا رفتم دبیرستان و آخر چرا ریاضی؟!

□ **در آن مدت، کار موسیقی را چطور دنبال کردید؟**

■ همزمان با تحصیل در دبیرستان، از کلاسهای مختلف و بخصوص از کلاس ویلن «لوئیجی پاساتاری» که در آن موقع، کنسرت مایستر ارکستر سمفونیك بود، بهره می‌گرفتم.

□ **پس هرگز آموزش موسیقی را قطع نکردید؟**

■ رشتهٔ جانم را؟!

□ **بعد رفتید دانشگاه؟**

■ حادثه‌ای پیش آمد که همهٔ وجودم را تسخیر کرد. می‌خواستم ادامهٔ تحصیل بدهم؛ اما دیدم نمی‌توانم. این شد که رفتم سربازی و بعد، در کنکور دانشکدهٔ هنرهای زیبا پذیرفته شدم. در رشتهٔ معماری، ولی در نهایت، رشتهٔ موسیقی را انتخاب کردم.

□ **از تجربهٔ دوران دانشگاه بگویید.**

■ دوران دانشکده این امکان را فراهم آورد که از وجود هنرمندان ارزنده‌ای چون هوشنگ استوار، محمدتقی مسعودیه، علی رضا مشایخی، یوسف یوسف‌زاده، ولفانگ والیش و توماس کریستین داوید بهره بگیرم. فکر می‌کنم فضای خاص دانشگاه تهران و روابط گسترده‌ای که با اهل هنر و فرهنگ داشتم، برایم تجربه بسیار مغتنمی بود.

□ **مبانی و اصول آهنگسازی (هارمونی و کنترپوان) را نزد چه کسانی آموختید؟**

■ هارمونی را پیش هوشنگ استوار و کنترپوان را نزد هرمز فرهت خواندم...

□ **چه سالی به عضویت ارکستر سمفونیك تهران درآمدید؟**

■ پیش از ورود به دانشگاه بود؛ حدود سال ۱۳۳۸ یا ۱۳۳۹.

□ **چند سالتان بود؟**

■ ۱۷ سالم بود. من جوانترین عضو گروه بودم. ورود من به ارکستر سمفونیك با بازگشت حشمت سنجری به ایران مصادف بود. پیش از آن «هایموتوبیر» اتریشی رهبری ارکستر را بر عهده داشت.

□ **ظاهراً در همین سالها بود که به رادیو رفتید؟**

■ ۱۹ سالم بود که به برنامه گلها رفتم و در آنجا بود که با روح‌الله خالقی و معروفی آشنا شدم. خالقی از من دعوت کرد که با ارکستر او همکاری کنم. تا سال ۴۵ با این ارکستر همکاری داشتم و بعد که مرتضی حنانه، ارکستر فارابی را پایه گذاری کرد، به عضویت آن درآمدم. در همین زمان، گروه کُروارکستر سمفونیك رادیو تأسیس شد و رهبری آن به من واگذار شد...

□ **به این ترتیب، با اکثر ارکسترهای مهم آن زمان همکاری می‌کردید؟**

■ چطور؟ دارید سرگشتگیهای مرا شماره می‌کنید؟! علاوه بر ارکسترهایی که نام بردم، در ارکستر بزرگ فرهنگ و هنر به رهبری حسین دهلوی هم عضویت داشتم. سال ۴۹ رادیووتلویزیون درهم ادغام شدند و ارکستر مجلسی رادیوتلویزیون تأسیس شد رهبری این ارکستر را توماس کریستین داوید بر عهده داشت و من در حین تحصیل در دانشگاه به عضویت این ارکستر هم پذیرفته شدم. در همین اوان، هوشنگ ابتهاج برنامهٔ «گلهای تازه» را پایه گذاری کرد و مسئولیت موسیقی آن، یعنی نظارت ضبط موسیقی و تهیه برنامه‌ها به من واگذار شد. این مسئولیت تا سال ۵۷ ادامه داشت. کم کم برنامهٔ «گلچین هفته» در رادیو پا گرفت، گروه شیدا تأسیس شد، شجریان فعالیت خودرا به طور جدی آغاز کرد. بعد هم که انقلاب شد و من تا سال ۶۰ مدیر موسیقی رادیو بودم و ارکستر بزرگ رادیو را پایه گذاری کردم...

□ **چه شد که به کار آهنگسازی روآوردید؟**

■ انگیزه و گرایش آهنگسازی از نوجوانی در من بود. من با موسیقی کلاسیك و موسیقی ایرانی آشنایی داشتم. ذهنم لبریز از آهنگها و ملودیهای گوناگون بود و به هر حال، عرصه‌ای برای سرریز شدن می‌جست. اولین تجربه‌های جدّی آهنگسازی من به سال ۱۳۴۵ برمی‌گردد؛ یعنی زمانی که رهبری گروه کر و ارکستر سمفونیك رادیو را برعهده داشتم.

□ **از مهمترین آثار این دوره نام ببرید؟**

■ «راپسودی برای سنتور و ارکستر»، «راپسودی برای تارواُرکستر» «روزهای خوش جوانی» و....

□ **اما هیچ کدام از اینها مهمترین آثار شما نیستند!**

■ بله. اینها در واقع مقدمه و مدخل کارهای بعدی است. شاخصترین کارهای آهنگسازی من کارهای مربوط به «صدای شاعر» است که برای کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نوشتم. با صدای اخوان و شاملو هوشنگ ابتهاج و دیگران.

□ **اما بسیاری معتقدند که گلهای تازه شماره ۷۷ـ «اندیشه‌ای میان دو جام» ـ با صدای شجریان بهترین کار شماست.**

■ «اندیشهٔ میان دو جام» با استقبال مردم مواجه شد. ظاهراً کاری ماندنی است؛ حاصل تلفیق شعر زیبای فریدون مشیری، صدای پرشور شجریان و پنجه دلپذیر بدیعی و من: فریدون شهبازیان... بعداز آن هم کارهای دیگری ساختم به نام «گریز» با صدای نادرگلچین روی شعری از سایه (گلهای شمارهٔ ۱۷۷) و گلهای شمارهٔ ۱۵۵ روی موسیقی محلی بختیاری به نام «عزیزم سوزه» و چند کار دیگر... اما خودم مجموعه کارهای «صدای شاعر» را بیشتر می‌پسندم. بعداز انقلاب هم موسیقی متن «کاشفان فروتن شوکران» را ساختم، روی شعرهای احمدشاملو. کارهای مختلفی نوشته‌ام که فعلاً امکان ضبط آن وجود ندارد و امیدوارم در فرصتی بتوانم آنها را اجرا کنم.

□ **آقای شهبازیان؛ به نظر می‌رسد که شما در اوج کارهای خلاقه خود متوقف شده‌اید؛ انتظار می‌رفت آثار شما در طول این سالهای پرتلاطم، سیری صعودی داشته باشد؛ اما متأسفانه، همان طور که در جامعه ما این مشکل گریبانگیر اکثر هنرمندان خوب ماست، با چند کار نسبتاً موفق در همان آغاز، تمام می‌شوند و پس از آن، گویی همه چیز تکرار همان است که بود و این معضلی است که آسان نمی‌توان از کنار آن گذشت...**

■ شرایط برای تولید و عرضهٔ کار مساعد نیست. ما با یك انقلاب عظیم اجتماعی روبه رو شده‌ایم. انقلاب قانونمندیهای خود را دارد و جنگ و مشکلات دیگر هم مزید بر علت شده است. سالها باید بگذرد تا اوضاع به حال تعادل درآید. ما هنوز سیاست روشنی برای فعالیتهای هنری، بویژه در مورد موسیقی نداریم. وقتی امکان عرضه و اجرای آثار وجود نداشته باشد و مؤسسات دولتی هم هیچ گونه اقدامی برای جلب همکاری آهنگسازان با تجربه نمی‌کنند، مسلماً کارها با رکود مواجه می‌شود. با این همه، من یکسره از کار و تلاش دست نکشیده‌ام. کارهای متنوعی نوشته‌ام که امیدوارم روزی آنها را اجرا کنم.

□ **وجود مشکلات و موانع راکیست که تصدیق نکند. اما مگر نه آنکه بسیاری از آثار بزرگ، محصول شرایط دشوار بوده است. به نظر می‌رسد که بعضی هنرمندان ما فکر می‌کنند ابدیت را پیش رو دارند و اگر به اندازه کافی صبر (یا قهر؟!) کنند و دست روی دست بگذارند همه چیز رو به راه خواهد شد! به هر حال، بعضی از هنرمندان ما از کوشش و تلاش فردی و جمعی دست کشیده‌اند و عشق و تعهّد و لذّت کار در هر شرایط را وانهاده‌اند.**

■ راست می‌گویید. اما درجهانی که بر محور تولید و مصرف می‌گردد، هنر را نمی‌شود مستثنی کرد و آن را به عنوان بخشی از این مجموعه ندید. موسیقی یك هنر جمعی است. به لوازمی نیاز دارد

که بدون آن، نمی‌توان کاری را از پیش برد. تقریباً همه ضوابط لازم برای تولید یک «محصول» در آن برقرار می‌شود. از سرمایه بگیرید تا واسطه و بازار فروش و تبلیغ و...

□ از نحوهٔ شکل‌گیری یکی از آثارتان بگویید؛ نمونه‌وار به «اندیشه‌ای میان دوجام» بپردازیم که در بین دوستداران موسیقی ایران به نام «پرکن پیاله را....» معروف است.

■ شعر فریدون مشیری را پسندیدم و در فکر بودم که روی آن آهنگ بگذارم. مقدمهٔ کار را داشتم؛ قبلا ساخته بودم. آن را برای ارکستر نوشتم و برنامه ضبط شد.

□ با توجه به اینکه کار جنبه آوازی دارد و شعرآواز هم «شعرنو» بوده است، شجریان تا چه حد در اجرای اثر به شما کمک کرد؟

■ شجریان خوانندهٔ اثر بود. من آن را به صورت آوازی نوشته بودم. ابتدا فکر کردم از میزانهای ریتمیک استفاده کنم؛ مثلا ۴/۴ یا میزانهای سنگین دیگر. اما بعد ترجیح دادم که کار به صورت آوازی و به قول فرنگیها ادلیب خوانده شود و یک کمپوزیسیون آرام زیر اثر باشد. به این ترتیب، شجریان ملودی را روی ارکستر خواند.

□ آیا پیش از شما کسی روی «شعرنو» کار کرده بود؟ به نحوی که «شعرنو» را به عنوان یک آواز ایرانی بخواند؟

■ نه، گمان نمی‌کنم. خودم بعداً روی شعر «گُریز» هوشنگ ابتهاج (هـ.الف سایه) کار کردم که با صدای نادرگلچین ضبط شد.

□ قالب شعر، آزاد بود؟

■ بله. کار را نشنیده‌اید؟

□ نه. این یکی فکر کنم زیاد گل نکرده باشد!

■ چرا.... بابا!!

□ آقای شهبازیان! شما در هر دو زمینه موسیقی کلاسیک غربی و موسیقی ملی ایران فعالیت داشته‌اید. لطفا دیدگاههای خود را درباره موسیقی امروز ایران بیان کنید. به طور کلی وضعیت موسیقی امروز ایران را چگونه می‌بینید؟

■ ابتدا بگویم که یکی از منابع گرانقدر موسیقی ایران، موسیقی سنتی است که باید قواعدش را شناخت و از آن به نحو احسن بهره گرفت و به هر حال من معتقدم که این موسیقی با همه اصالتهایش باید حفظ شود. بحث ما اصلا بر سر ارزش و اعتبار مسلم این گنجینه عظیم ملی و فرهنگی نیست (که در آن شکی نیست) بلکه بر سر نحوه بهره‌گیری صحیح و سنجیده از آن است. ما در اوضاع و احوال کنونی با سه گروه و گرایش عمده مواجهیم. نخستین گروه، سنت‌گرایان‌اند، که معتقدند صرفاً باید موسیقی را در چارچوب و قالب سنتی آن اجرا کرد. آنها غالباً به موسیقی از نوع دیگر بها نمی‌دهند و هر نوع تجربه تازه را منع می‌کنند. به این ترتیب، آنها در همان قالب معین می‌مانند و آن قدر از امکانات و ظرفیتهای موسیقی سنتی استفاده می‌کنند، که به تعبیری آن را فرسوده می‌کنند. آنها کوچکترین انحراف از موازین موسیقی سنتی را مردود می‌شمارند و در واقع کاتولیک‌تر از پاپ هستند. گروه دیگر قالب وسیعتری را طلب می‌کنند و چشم به نیازهای جامعه دارند و ادراک گسترده‌تری از تحولات هنری و فرهنگی دارند و تلاش می‌کنند تا با الهام از موسیقی سنتی و موسیقی محلی آثار جدیدی خلق کنند. دسته دیگر، بی مدد شناخت میراثهای گذشته، در واقع، تحت تأثیر موسیقی غرب، آثاری عرضه کرده‌اند، که به نظر من فاقد هویت و چارچوب معینی است و آثاری قابل اعتنا و ماندنی نیستند.

□ با توجه به اهمیت موسیقی سنتی، به عنوان مبنا و پایه موسیقی ملی، بجاست روی آن درنگ کنیم...

■ در موسیقی سنتی، عناصری که خیلی اهمیت دارند، عبارتنداز تکنوازی، گروه نوازی و مهمتر از همه جواب آواز؛ که به نظر من، باید فصلی را در موسیقی سنتی به آن اختصاص داد. جواب آواز، بهترین محك و معیار تجربه، تسلط و تبحر نوازنده است. اینکه کسی سازدستش بگیرد و چهار تا پاساژ و چند تا قطعه بزند، اهمیت چندانی ندارد. در جواب آواز، حضور ذهن، سرعت انتقال و خلاقیت در هم می‌آمیزند و به نوازنده تشخص می‌دهند. این است که در موسیقی ایران، تعداد کسانی که می‌توانند به خوبی از پس این کار حساس و دشوار برآیند، از شمار انگشتان دست تجاوز نمی‌کند. در موسیقی فرنگی، واریاسیون عبارت از تمی است که آهنگساز روی آن مانور می‌دهد؛ به طوری که در تمام واریاسیونهایی که می‌شنوید، رنگ و بوی آن تم را احساس می‌کنید. در واقع، احساس مي کنید که این همان تم است، اما به این صورت درآمده. این همـان ـ به اصـطلاح موسیقیدانها ـ موتیف است، اما تغییر فرم داده. آنجا مثلا ۴/۴ است، اینجا ۶/۸ و در جای دیگر ۲/۴ شده است. جواب آواز، در واقع تبدیل یا انعکاس و یاواریاسیـونی است از خود آواز. حتی بـه آن «ایمیتاسیون» هم نمی‌شود گفت؛ زیرا تقلید صرف می‌شود و تقلید، اصالت و اعتباری ندارد. جواب آواز، بازتاب رنگینی است از خود آواز. پرتو و جلوه‌ای است از آن. برخلاف نظر بعضی از به اصطلاح سنت گرایان، جواب آواز تقلید صرف و نعل به نعل آواز نیست. بلکه طیف رنگارنگی از همه اضلاع و ابعاد آن است. اینکه موسیقی ایرانی در بعضی موارد این قدر کسل کننده شده، برای آن است که تکنوازهای ورزیده‌ای که بتوانند به آواز جلوه و جلا بدهند، نادرند. این است که همیشه احساس می‌کنیم یك جای کار می‌لنگد. به هر حال، تکنوازی و جواب آواز هر دو روی یك سکه‌اند. نتیجه تکنوازی خوب، جواب آواز سنجیده است.

□ به بحث اصلی بازگردیم. این روزها بحث تحول در موسیقی ایران بالا گرفته است. اما به نظر می‌رسد که مفهوم تحول چندان روشن نیست و تعریف مشخص و قابل قبولی از آن وجود ندارد.

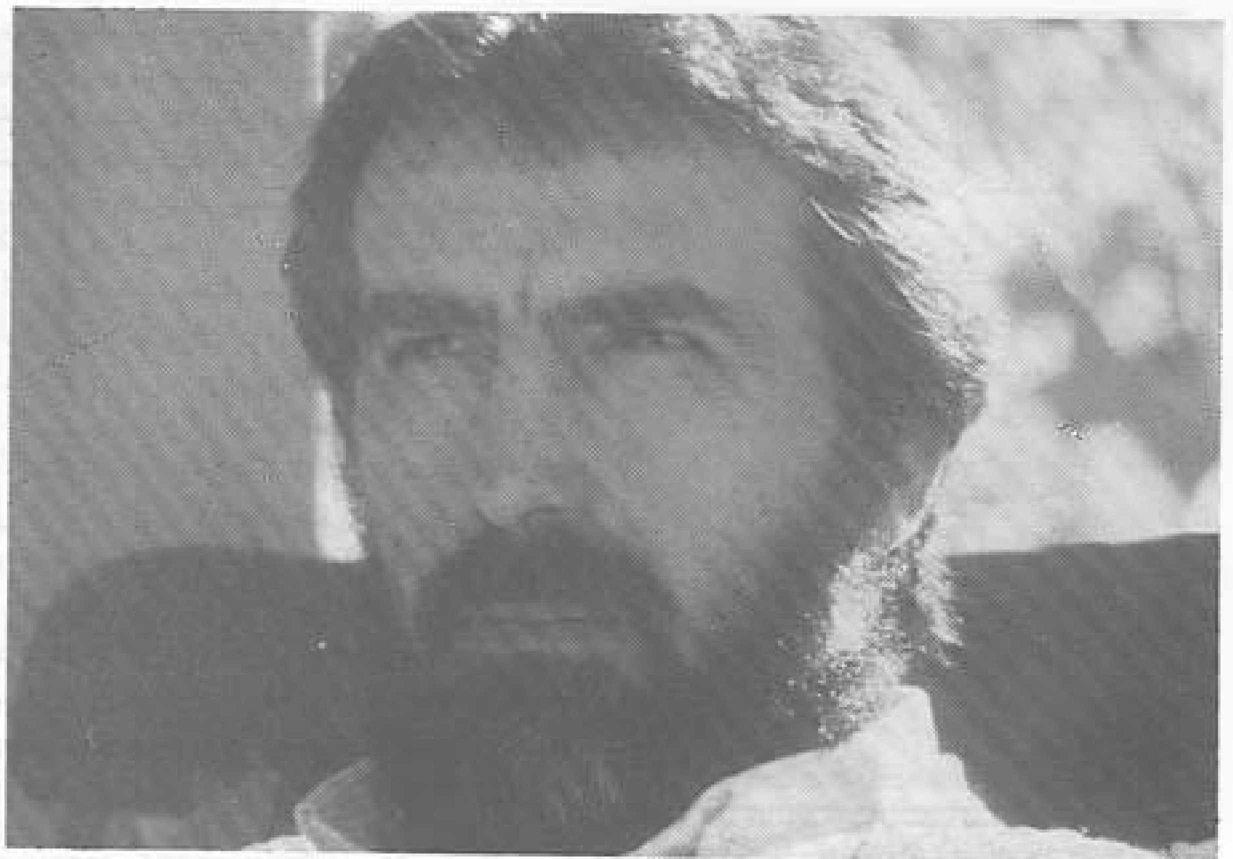
■ این که تحول چیست و از کجا باید شروع شود و چطور شروع شود، مهم نیست مهم زمینه‌یابی برای ایجاد تحول است. یعنی مسؤولان باید با بهره‌گیری از آگاهیها و تجربیات کارشناسان و صاحب‌نظران موسیقی برای آینده این هنر، برنامه‌ریزی کنند. تحول در بطن کار و تلاش و عشق و تعهّد نهفته است. تحول مثبت، معنای دیگر پیشرفت و تعالی و رونق هنری است. رهاشدن از بن‌بستها و بعضی قید و بندهایی است که موسیقی ما امروز اسیر و گرفتار آن است. به نظر من مرزها را باید شناخت. مجموعه سنتهای موسیقی ما باید حفظ شود. لزومی ندارد تغییری در اصل و جوهر موسیقی سنتی صورت گیرد. موسیقی سنتی، حاصل قرنها نبوغ و الهام هنری است. گنجینه و میراث گذشتگان ماست. پس حرمت و اصالت آن نباید مخدوش شود.

اما موسیقی سنتی و موسیقی محلی (فولکلوریك) می‌تواند به عنوان منابع الهام آهنگسازان ما در خدمت تحول قرارگیرند. باید از این همه امکانات در ساختن و آفرینشهای هنری استفاده کرد. در موسیقی محلی، ریتمهای گوناگونی وجود دارد که باید مورد توجه آهنگسازان ما قرارگیرد.

به هر حال، تحول چیزی نیست که در بارهٔ آن فقط داد سخن بدهیم باید آستینها را بالا زد. خون جگر خورد. کار کرد. چیزی نیست که من آهنگساز، یکشبه با فرمول خاصی بهش برسم. کار ارزنده، از همفکری و همکاری نخبگان موسیقی، آن هم در درازمدت و براساس برنامهٔ مدون برمی‌خیزد. موسیقی البته از اوضاع جامعه هم تأثیر می‌پذیرد، همچنین وقتی سیاستهای هنری معلوم شود، موسیقی هم جهت می‌گیرد. تحول و پیشرفت، به اعتقاد من در بطن هر کار سنجیده و پخته‌ای وجود دارد. در هر کار گروهی هدف‌دار، نشانی از تعالی و تحول به چشم می‌خورد. به اعتقاد من، یکی از راههای نیل به پیشرفت، این است که بیاییم و موسیقی خود را به صورت ارکسترال عرضه کنیم. ردیف موسیقی را به صورت ارکسترال بنویسیم و براساس گوشه‌ها کارهای ارکسترال تنظیم کنیم. اشکال کار موسیقی ما همین تجربه‌های گسسته و تکروی و پراکندگی است. تداوم و پیوستگی و ممارست و پیگیری لازم صورت نمی‌گیرد. از تجربه‌های منفرد نوری برنمی‌تابد. تجربه‌های فردی و گسسته، حکم جرقه‌هایی را دارد که راه به جایی نمی‌برد. متأسفانه وضع به صورتی درآمده که بعضی هنرمندان موسیقی حسرت سالهای چهل را می‌خورند. و در حسرت گذشته آه می‌کشند! تا زمانی که موسیقیدانها به تبادل‌نظر و انتقال تجربه نپردازند، کاری از پیش نمی‌رود. ما نیازمند تدوین تجربه‌های گذشته‌ایم تا آیندگان بدانند که ما تا کجای راه آمده‌ایم. باید این امکان را فراهم بیاوریم که نسلهای آینده، به شکل صحیحی با تجربه‌های ـ البته با ارزش ـ گذشتگان پیوند برقرار کنند. جز از طریق جمعبندی کارهای گذشته و ارزیابی آنها نمی‌توان چشم به افق دوردست دوخت و نیازهای جامعه متحول امروز را مورد توجه قرار داد.

□ این نیازها کدامند و چگونه می‌توان به آنها پاسخ گفت؟

■ ما به انواع موسیقی نیاز داریم. کودکان، نوجوانان، جوانان و افراد بزرگسال، هرکدام به اقتضای سن و حال و هوای خود، نیازهای ویژه‌ای دارند. باید با شناخت روحیات و گرایشهای روانی و مقتضیات گروههای سنی، برای آنها موسیقی مناسب تهیه کنیم. جوانی که وجودش سرشار از ریتم و حرکت است، با یك «پیش‌درآمد» و دو تا «چهار مضراب» راضی نمی‌شود. این است که بی‌توجهی به این نیازها می‌تواند او را به سوی موسیقی منحط غرب بکشاند. برنامه‌ریزان آن دیار، این نیاز را تشخیص داده‌اند و روی آن سرمایه‌گذاری کرده‌اند. چرا ما نباید



■ نود درصد افرادی که امروز موسیقی تدریس می‌کنند، صلاحیت ندارند و فقط وزارت ارشاد اسلامی باید به این امر رسیدگی کند و به این هرج و مرج خاتمه دهد

■ موسیقیِ سنّتی و محلی ما می‌توانند منابع الهام آهنگسازان برای آفرینشهای جدید هنری باشند

■ اشکال موسیقی ما تکروی و پراکندگی و تجربه‌های گسسته است. از تجربه‌های منفرد، نوری بر نمی‌تابد. تا زمانی که موسیقیدانها به تبادل نظر و انتقال تجربه نپردازند، کاری از پیش نمی‌رود

جایگزین مطلوبی با الهام از موسیقی ملی برای جوانان داشته باشیم ودچار سهل انگاری و ساده گیری افراطی شویم و بخواهیم سلیقهٔ خود را به جوانان و حتی کودکانمان تحمیل کنیم؟ این چه توقعی است که همه باید موسیقی سنگین آوازی گوش کنند؟ آخر رانندهٔ کامیونی که مجبور است شب تا صبح، توی جاده، نمك به زخمش بپاشد و یك سره تا زاهدان براند که همواره نمی‌تواند موسیقی سنتی یا آواز شجریان گوش کند. اگر نتوانیم موسیقی مورد نیاز اقشار گوناگون و گروههای مختلف سنی را تشخیص دهیم، نمی‌توانیم در مقابل سیل عظیم موسیقی وارداتی بایستیم. اگر قادر نباشیم دامنهٔ موسیقی خودمان را گسترش دهیم و مدام سعی کنیم از خوان موسیقی سنتی ارتزاق کنیم اصلاً چیزی از آن باقی نمی‌ماند بجز تکرار مکررات. تنوع، لازمهٔ زندگی امروز است. موسیقی سنتی ما به آن آهوی نگون‌بختی می‌ماند که هرکس تکه‌ای از گوشت آن کنده است. ما در قبال آیندگان مسؤولیم و اگر امروز به وظایف دشوار خود عمل نکنیم، فردا مورد عتاب آیندگان خواهیم بود.

□ آهنگسازان ما در حال حاضر با چه دشواریهایی مواجهند. خود شما مشخصاً با چه مسائلی دست به گریبانید؟

■ جامعهٔ ما به آهنگساز و موسیقیدان و موزیسین نیاز دارد و جای هیچ تردیدی هم نیست. شرایط باید طوری باشد که هر قطعه‌ای که نوشته می‌شود، با سلیقهٔ شخصی آهنگساز، بدون درنظر گرفتن خوشایند این و یا آن به اجرا درآید. وقتی آهنگساز، آزادانه و به دلخواه، کاری را بنویسد، طبیعتاً کار به شکل مطلوب درخواهد آمد. البته منظورم این نیست که نظارت و کنترلی در کار موسیقی نباشد و هرکس هرچه دلش خواست بسازد و به خورد جامعه بدهد، بلکه منظور، تعیین چارچوب کار و انتخاب چهره‌های موجه و خوش نیت و با تجربه و خلاق همراه با آزادی عمل ضروری برای آفرینشهای هنری است. آهنگسازی که مدام نگران این است که نکند آهنگش در فلان جا گیر کند و یا فلان مقام مسئول از فلان قسمت اثر خوشش نیاید، دیگر به طور طبیعی، خودش نیست و در نتیجه اثری هم که ساخته می‌شود، بی‌هویت و بی‌نشان از ارزشهای عمیق هنری است. اثری است بیشتر فرصت‌طلبانه، برای خوشایند این و آن.

آنچه برای یك آهنگساز در این اوضاع ضروری است، در اختیار داشتن یك ارکستر برای اجرای کار، و امکان پخش حاصل کار آن از صدا وسیما و برقراری ارتباط خلاق با مردم و البته حمایتهای دولت است. در حال حاضر، هیچ اثر جدی موسیقایی، بدون حمایت و همراهی مالی و اجرایی دولت نمی‌تواند به وجود آید. زیرا بخش خصوصی بیشتر به فروش و سود بازار توجه دارد و پسند عامهٔ مردم را درنظر می‌گیرد و به ارزش و اعتبار اثر و جنبه‌های سنگین هنری و فرهنگی آن کاری ندارد. اجازه دهید عرض کنم که در حال حاضر، بسیاری از کارهایی که از صدا و سیما پخش می‌شود، متعلق به من است، با این همه، من کاری برای رادیو و تلویزیون نوشتم که با وجود اینکه هیچ اشکالی از نظر پخش نداشت، تلویزیون از پخش آن خودداری کرد و من ناچار شدم کار را پس بگیرم. سپس، بعد از یك سال، بدون اجازهٔ من، کار را پخش کردند! مجموعهٔ این برخوردها و سیاستهای غیراصولی، حدود ۵ سال مرا از کار آهنگسازی باز داشت. فکر می‌کنم پس از این همه سال کار و تلاش، خط کاری و جهتِ حرکت من معلوم باشد. آهنگسازی که از ارکستر و امکانات موجود در صدا و سیما بی‌بهره باشد، بُرد چندانی نخواهد داشت. متأسفانه شوروشوق آهنگسازان باتجربه در برخورد با بعضی واقعیتهای تلخ موجود، به دلسردی می‌گراید. در حال حاضر، دست‌وپای ما برای کار کردن بسته است. چون ارکستری در اختیار نداریم. در حال حاضر بجز زمینهٔ موسیقی سنتی که به علت وجود یکی دو خوانندهٔ برجسته هنوز تا حدی رواج دارد، کار ارزنده‌ای در سایر زمینه‌ها صورت نگرفته است.

□ پیشنهاد شما برای بهبود اوضاع چیست؟

■ به نظر من باید مرکزی ایجاد شود که ارکستری داشته باشد و امکانات خود را در اختیار آهنگسازان قرار دهد. به این ترتیب بتواند کارهایی را که عرضه می‌شود و ارزش اجرا و ضبط دارد، به گوش مردم برساند. حالا اگر امکان پخش آن از طریق نوار کاست هم نبود، اشکالی ندارد. به اعتقاد من وقتی مردم از صبح تا شب دنبال یك لقمه نان می‌گردند و فکر و ذکر بیشتر مردم سیر کردن شکم خود و زن و بچه‌شان است، شاید جای چندانی برای طرح و عرضهٔ هنر وجود نداشته باشد. وقتی همه‌ی تلاش یك هنرمند معروف این باشد که چطور سر بُرج درآمد ماهیانهٔ خود را دو دستی تقدیم صاحب خانه کند، دیگر برای او ذهنیتی باقی نمی‌ماند که به فکر بیفتد آهنگی در مقیاس جهانی بسازد. در گذشته ۶ یا ۷ ارکستر در رادیو بود. ارکستر سمفونیك و ارکستر مجلسی هم بود. ارکستر فرهنگ و هنر هم جای خود را داشت و عرصه برای ارائه و حتی بعضی وقتها زمینه برای رقابت سالم هم وجود داشت و آهنگساز این امکان را داشت که آهنگ خود را اجرا کند اما در حال حاضر من اگر بخواهم کاری را اجرا و ضبط کنم با تمام ملاحظات اقتصادی، حدود یك میلیون تومان هزینه برمی‌دارد. این هزینه را چه کسی باید بپردازد؟ طبیعی است که آهنگساز و یا خواننده (مگر در موارد استثنایی) قادر به تأمین این هزینه‌ها نیستند. تنها مرجعی که می‌تواند در این زمینه سرمایه‌گذاری کند، دولت است. بدین معنی که مؤسسات و نهادهای فرهنگی و هنری، بودجهٔ لازم را در اختیار آهنگساز و نوازندگان قرار دهند و یا به طور رسمی و یا قراردادی، عده‌ای از هنرمندان موسیقی را به استخدام خود درآورند تا به تمرین و اجرا و ضبط برنامه‌های مناسب بپردازند. جز از این طریق، نمی‌توان به منظور اصلی دست یافت و آینده روشنی برای شور و شکوفایی موسیقی ملی ترسیم کرد.

□ شما سالها با ارکستر سمفونیك تهران همکاری داشته‌اید، در بارهٔ نقش ضروری و مهم این ارکستر در عرضه و ارائه تجربه‌های ارزشمند و اساسی موسیقی جهانی و مبادلات هنری و فرهنگی چه نظری دارید؟

■ ارکستر سمفونیك را با انگِ غربی بودن نمی‌توان از صحنه حذف کرد. ارکستر سمفونیك بیش از آن که غربی و وارداتی باشد، یك تجربهٔ جهانی است. متعلق به همه مردم جهان است. تشکیل ارکستر

سمفونیك در ایران، پیش از آنكه یك اقدام فرمایشی یا نمایشی باشد، یك ضرورت فرهنگی و اجتماعی است و ما همان گونه که از تکنولوژی غرب بهره می گیریم.

باید از این امکان هنری و فرهنگی نیز برای رشد و شکوفایی موسیقی خودمان و معرفی موسیقی کلاسیك جهانی استفاده کنیم. ارکستر سمفونیك می تواند این امکان را به ما بدهد که موسیقی ملی خود را به مردم جهان عرضه کنیم شما حتی اگر بخواهید یك اثر بزرگ موسیقایی در باره جنگ بسازید، ارکستر سمفونیك می تواند از عهدهٔ عظمت آن برآید. متأسفانه امروز پس از نزدیك به یك قرن که از تأسیس ارکستر سمفونیك می گذرد ما شاهد فروپاشی تدریجی آن هستیم. بسیاری از نوازندگان خوب ما براثر نارسایی ها، و مشکلات موجود، به خارج از کشور رفته اند و در اثر تعطیلی هنرستانهای موسیقی که منبع اصلی تغذیه ارکستر سمفونیك به شمار می‌روند، تجهیز و تکمیل ارکستر سمفونیك و جایگزینی نوازندگان لایق، تا مدتها امکان پذیر نیست. با وجود علاقه‌مندی و تلاش دلسوزانه معدود نوازندگانی که با دستمزدی اندك، برای حفظ و بقای ارکستر، آن را برپا نگاه داشته اند، تعداد کنسرتها در سالهای اخیر بسیار اندك و کیفیت اجرا بسیار نازل بوده است. اگر فرهاد مشکوة دم از بین المللی کردن ارکستر سمفونیك تهران می‌زد و اگر اکثر نقشهای اساسی ارکستر در دست نوازندگان خارجی بود، علتش این بود که ما نوازندهٔ خوب در همه رشته‌ها نداشتیم و هنوز هم نداریم. تا زمانی که وضع آموزش موسیقی درست نشود و هنرستانهای موسیقی با امکانات لازم تجهیز و تقویت نشود، موسیقی ما چشم انداز روشنی نخواهد داشت. ما برای رشد و توسعهٔ موسیقی ملی به کادر ورزیده ای نیاز داریم که از عهدهٔ این مهم برآید.

□ اما ارکستر سمفونیك تهران، در طول فعالیت خود، بویژه از سال ۱۳۳۰ به بعد، بیشتر همّ خود را مصروف اجرای آهنگسازان اروپایی کرده است. چرا مدیران هنری و رهبران ارکستر سمفونیك به جای عرضه و اجرای آثاری که در حوزه موسیقی ملی می گنجد (به مفهومی که امروزه از آن مستفاد می شود)، بیشتر کوشش خود را به اجرای آهنگسازان غربی اختصاص داده‌اند؟ ما فکر می کنیم یك اجرا تا هویت ملی نداشته باشد، فاقد اعتبار جهانی خواهد بود.....

■ بحث در این زمینه به مجال بیشتری نیاز دارد. من به طور جدی فقط روی آموزش و برنامه‌ریزی تأکید می کنم. صاحب نظران باید بنشینند و در بارهٔ تمامی مسائل و مشکلات موسیقی ـ و از جمله ارکستر سمفونیك ـ نظر بدهند و برنامه‌ها و خط سیر کلی کار این ارکستر را تعیین کنند. آنچه مهم است این است که باید نقش ضروری این ارکستر شناخته شود و البته از امکانات آن در جهت عرضه و ارائهٔ موسیقی ایرانی نیز کاملاً استفاده شود.

□ظاهراً باز به مسأله «آموزش و برنامه ریزی» بازگشتیم. شما مدام براین نکته تأکید می کنید.

■ اینها مسائل اساسی و کلیدی موسیقی ماست. آموزش موسیقی، مقوله پیچیده، مهم و قابل بحثی است که باید به طور جدی به آن پرداخت. تا زمانی که مسألهٔ آموزش به شکل صحیحی حل نشود، این بحران و آشفتگی ادامه خواهد یافت. این روزها هرکس دستش به دهنش می‌رسد، فرزندش را فرستاده موسیقی یاد بگیرد. مثل یك اپیدمی همه به صرافت افتاده اند که موسیقی یاد بگیرند. یك روز تب کامپیوتر بالا می گیرد و یك روز هم آموختن زبان باب می شود و امروز قرعه فال به نام موسیقی زده شده. و آن وقت، هنرجویی که هنوز نمی تواند سازش را کوك کند، چندتا شاگرد می‌پذیرد و می شود استاد! و دیگر خدا را بنده نیست و انگار از جامعه طلبکار است. تدریس موسیقی، امروز نوعی بیکاری پنهان است. راهی است برای تأمین درآمد و به دست آوردن شهرت! وقتی هنرجو بتواند چندتا شاگرد بگیرد، دیگر که پیش معلم نمی‌رود! شما اگر آمار بگیرید، به ندرت آدمی پیدا می کنید که بیش از دوسال آموزش دیده باشد. خرید و فروش ساز هم که این روزها رواج دارد و جالبتر اینکه بعضی معلمها هم خودشان افتاده اند به کار خرید و فروش ساز و دستی هم در این دادوستد دارند.

□ .... و مثلاً همه جور سازی را تأیید نمی کنند. چون با سازندهٔ معینی قرار و مدار بسته اند.....

■ بله! ساز خوب می خواهی برو پیش فلان کس! دردناك است.....

من به خانواده ها هشدار می دهم که در انتخاب معلم موسیقی دقت کنند. گول چهار تا مضراب زدن و چندتا آهنگ روز را نخورند. با چند تا آهنگ گول زنك روی سنتور یا پیانو و با هر ساز دیگری، کسی نوازندهٔ سنتور یا پیانیست و موزیسین نمی‌شود. به اعتقاد من ۹۰ درصد افرادی که امروز تدریس می کنند، صلاحیت ندارند و برای رفع این هرج و مرج فقط وزارت ارشاد اسلامی باید به این وضع رسیدگی کند. چون آموزش یکی از پایه‌های عمده و اصلی رشد و اعتلای فرهنگ است. وزارت ارشاد موظف است بر این جریان آشفته کاملاً نظارت کند و با گشایش کلاسهای مناسب، به این هرج و مرج و کلاهبرداری هنری عجیب پایان بدهد.

□ اما آموزش موسیقی که به کلاسهای خصوصی و دولتی محدود نمی‌شود.....

■ بله! و البته یادآوری کنم که وضع هنرستانهای موسیقی و حتی دانشگاههایمان هم کاملاً روبه راه نیست.

□ می‌دانیم که شما در کنار فعالیتهای موسیقی، دستی هم در کار آهنگسازی برای فیلم دارید تا به حال برای چند فیلم، آهنگ ساخته اید؟

■ حدوداً ۲۰ تایی می شود... «آپارتمان نشین ها»، «اسب» و «سکه»... بعداز انقلاب چندتا کار کردم که شاخصترین آنها «آواز»، «شیر سنگی»، «در مسیر تندباد»، «زنجیرهای ابریشمی»، «پائیزان»، «دادشاه»، «میرزاکوچك‌خان»، «وکیل اول» و «سالهای خاکستر». و دو فیلم به اسامی «گفت هر سه نفرشان» و «آقای هیروگلیف» است که این دو فیلم اخیر نمایش عمومی نداشتند. موسیقی فیلم بعداز انقلاب، پدیده ای است که نیازش عمیقاً و به وضوح احساس می‌شود. در سینمای امروز ایران، موسیقی یکی از عناصر اصلی فیلم است، مثل صداگذاری، افکت و.....

□ آیا موسیقی فیلم در ایران، جایگاه بایستهٔ خود را پیدا کرده است؟

■ با قاطعیت نمی توان نظرداد. علت آن است که محتوای فیلم و کیفیت ساختاری فیلم روی موسیقی آن تأثیر می گذارد. در واقع، عامل تعیین کننده، تصویر است. با توجه به اینکه کیفیت فیلمهای ایرانی، هنوز به حد مطلوب نرسیده، موسیقی فیلم هم در حد انتظار نیست. آهنگساز از تصویر الهام می گیرد، بنابراین، هرچه تصویر عمیقتر و مؤثرتر باشد، موسیقی هم قویتر خواهد بود. من واقعاً اعتقاد دارم که اگر فیلمسازان برجستهٔ خارجی از آهنگسازان ایرانی استفاده کنند، کارهای بسیار برجسته ای ساخته خواهد شد. اما ظاهراً این امکان وجود ندارد. در واقع، تصویر است که به آهنگساز الهام می‌دهد. ساختار فیلم است که به آهنگساز می گوید که برای آن چه قطعه‌ای بسازد. در مواردی شاهد بوده ام که فیلمساز به آهنگساز گفته: می خواهم یك چیزی بسازی که نقاط ضعف این بخش از فیلم را بپوشاند. یعنی هرطور شده جای خالی آن را پرکنی! و یا: اینجا دیالوگ رسانیست، تصویر نامفهوم است با موسیقی، نقص فلان پلان فیلم را رفع کن! اما چنین تمهیداتی قادرنیست ضعف یك اثر را بپوشاند. در هرجایی برای شعبده‌بازی نیست. هنر عرصه‌ای است که در آن، انسان سر به سودای کمال دارد. گاهی ممکن است تصویر قوی باشد و موسیقی ضعیف، و یا بالعکس: موسیقی شنیدنی باشد و... به هرحال سؤالی که باید اینجا مطرح شود این است که آیا موسیقی در ایران در خدمت تصویر هست یانه؟ به اعتقاد من موسیقی فیلم باید در خدمت تصویر باشد و در رگ و پی تصویر جای بگیرد و کاملاً با آن منطبق شود.

□ چگونه می‌توان از این انطباق و هماهنگی اطمینان حاصل کرد؟

■ یعنی شما احساس نکنید که آهان! الان موسیقی آمد. اینجا لازم است موسیقی بیاید. اینجا باید قطع شود. باید این بافت آنقدر درست و بجا و هماهنگ باشد که شما وقتی موسیقی را می شنوید، با خود نگویید چه موسیقی زیبایی! یعنی آن را مجرد از تصویر نشنوید. بلکه با خود بگویید: چه صحنه زیبایی! صحنه و تصویر شاخصیت داشته باشد. اگر پلانی با موسیقی شروع می شود، آن پلان ذهن شما را تحت تأثیر قرار دهد. در فیلمهای تارکوفسکی تصاویر آن قدر زیباست که شما اصلاً به موسیقی آن فکر نمی کنید. موسیقی در بطن و متن تصویر کار خود را می کند. موسیقی در درون تصویر جاری است.

□ اما ظاهراً تارکوفسکی به موسیقی فیلم اعتقادی ندارد.

■ بله، گفتم که او با تصویرپردازی شگفت انگیز خود، نوعی موسیقی عرضه می کند بنابراین به نوعی موسیقی پنهان گرایش دارد.

□ آیا شما نظر او را می‌پسندید؟ یعنی آیا واقعاً فکر می کنید هیچ یك از صحنه های او به موسیقی نیاز ندارد؟

■ نه! به اعتقاد من بسیاری از پلانها محتاج موسیقی هست، و این خلاء در آثار او حس می شود. اما به هرحال این عقیده اوست.

□ شما در بخشی از این گفت و گو اشاره کردید که تصویر باید بگوید که چه نوع موسیقی لازم است. تا چه حد به کاربرد موسیقی ایرانی اعتقاد دارید؟ به عبارت



دیگر تا چه حد معتقدید که آهنگساز ایرانی باید از تمهای ایرانی استفاده کند. به طوری که اثر او هویت ایرانی داشته باشد.

■ گرچه سینما یك زبان بین‌المللی است و موسیقی هم همین طور، اما من هم با شما هم عقیده‌ام. موسیقی انتخابی ما باید طوری باشد که اگر فیلم را در خارج نشان دادند، هرکه دید بگوید این فیلم ایرانی است و به هرحال، موسیقی ایرانی هم تا حد زیادی می‌تواند این وظیفه را به عهده بگیرد.

□ منابع الهام شما برای ساختن آهنگ روی فیلم چیست؟

■ همه چیز باید در خدمت تصویر باشد. تصویر به آهنگساز می‌گوید که در اینجا موسیقی محلی مناسب است یا موسیقی سنتی و یا مثلا یك فلوت تنها...

□ یعنی زمینه‌های ذهنی و گرایشهای آهنگساز نقشی ندارد؟

■ مسلماً آهنگساز هم ذهنیت خود را دارد و تعلقات و دلبستگیهای خود را، ولی باید بتواند خود را به تصویر بسپرد و جهت حرکت فیلم و ضرورتهای آن را درك کند. البته نقش آهنگساز و مجموعه دلمشغولیهای او را ابداً نمی شود و نباید انکار کرد، اما آنچه عمده است، تصویر و مقتضیات آن است. گاهی آهنگساز حس می‌کند که این صحنه نباید موسیقی داشته باشد.

□ آیا شما به تبادل نظر و همفکری کارگردان و آهنگساز اعتقاد دارید؟

■ بله، گاهی این تبادل نظر می‌تواند کارساز باشد. به هرحال دیدگاههای او مهم است. او به تعبیری سفارش دهندهٔ کار است.

□ آیا هرگز سعی کرده‌اید موسیقی شما در تضاد با صحنه باشد. مثلا فضای آرامی را با موسیقی پرتحرك پر کنید و یا بالعکس؟

■ گاهی پیش می‌آید. اینها تکنیکهایی است که هر آهنگسازی ممکن است به کار بگیرد. اگر آهنگساز به روح و جوهر اثر پی ببرد، ممکن است ترجیح بدهد موسیقی را در تضاد با صحنه به کار بگیرد، برای آنکه چیزی پنهانتر و نهفته‌تر را در قلب و بطن صحنه نشان بدهد. به هرحال، همه اینها به بافت کلی اثر مربوط می‌شود. هر تصویر می‌تواند موسیقی ویژه خود را داشته باشد. موسیقی فیلم از منطق و روند تصویر الهام می‌گیرد و باید در خدمت القای منظور فیلم باشد، نه آنکه خود را عرضه و بیان کند، وگرنه فیلم به سمتی می‌رود و موسیقی به سمتی دیگر. در این صورت، موسیقی می‌تواند تماشاگر را از منظور اصلی پرت کند. موسیقی فیلم باید متناسب با تصویر باشد. یعنی با آن ارتباط منطقی داشته باشد. بعضی فیلمسازان اساساً معتقد به استفاده از موسیقی فیلم نیستند، و بیشتر از صداهای طبیعی که بعضاً حالتهای موسیقیایی دارند، استفاده می‌کنند و تجربه‌های موفقی هم داشته‌اند.

ارنست لیندگرن از نظریه پردازان سینما می‌گوید چون موسیقی و سینما هر دو پدیده‌هایی هستند که به حرکت بستگی دارند، بنابراین از نظر زیبایی شناسی توأمند به اعتقاد او اصوات، حرکت تصاویر را تقویت می‌کنند. به اعتقاد من، موسیقی فیلم اگر حساب شده و سنجیده باشد، باعث افزایش ادراك تماشاگر می‌شود و تجربهٔ حسی او را کامل می‌کند. تصویر می‌تواند پاره‌ای حالات را نشان دهد، مثل خشم و ترس و موسیقی می‌تواند زمینهٔ احساسی این حالات و فضای عاطفی آنها را نشان بدهد. موسیقی می‌تواند به کمك تصویر بیاید و حرکت درونی آن را بنمایاند یعنی به تصویر بعد بدهد. نه تنها بیرون و نمود، بلکه درون و محتوای اثر را نیز نشان بدهد. تصویر می‌تواند خشم و سایر عواطف انسانی را با حالت و حرکت نشان دهد و در واقع، آن را به صورت یك غلیان و جوشش عاطفی بازگو کند. موسیقی می‌تواند فضاسازی کند...

□ «روبربرسون» فیلمساز فرانسوی گفته است: صدا بیش از تصویر به واقعیت نزدیك است؛ زیرا صدا می‌تواند تصویر را به ذهن بیاورد، اما تصویر همواره صدا را به همراه ندارد....

■ این خاصیت موسیقی است که می‌تواند به تنهایی، تصویر ذهنی ایجاد کند. و این بسیار جالب است که چطور موسیقی قادر به این کار می‌شود. آیا زبان موسیقی اساساً تصویری است؟ به هر حال همان طور که گفتم موسیقی فیلم جنبهٔ کاربردی دارد و بنابر این باید در خدمت فیلم و مقاصد آن باشد نه اینکه خود را بیان کند. آهنگساز باید خود را به فضای اثر بسپارد و از برداشتهای شخصی پرهیز کند و این البته کار دشواری است. به این ترتیب موسیقی باید بخشی از مفهوم فیلم باشد. البته این را هم بگویم که شما در سینمای جهان به ندرت با فیلمهایی روبه‌رو می‌شوید که موسیقی با آن آمیخته باشد. در بسیاری از فیلمهای معروف که با همکاری آهنگسازان بنام ساخته شده، لحظه‌های خاصی هست که موسیقی کاربرد تعیین کننده‌ای ندارد و بود و نبودش چندان مهم نیست.

□ آیا موسیقی فیلم به تنهایی و جدا از تصویر می‌تواند بیان رسا و کاملی داشته باشد و به طور جداگانه، مثلا در قالب نوار عرضه شود؟

■ چرا که نه؟

□ از دغدغه‌ها و جاذبه‌های کار آهنگسازی برای فیلم بگویید.

■ همان طور که گفتم، موسیقی فیلم، هنری کاربردی است؛ یعنی در خدمت تصویر است.

■ به خانواده‌ها هشدار می‌دهم در انتخاب معلم موسیقی دقت کنند و گول چهار تا مضراب و آهنگ گول زنك را نخورند.

■ موسیقی فیلم بعد از انقلاب، پدیده‌ای است که نیازش عمیقاً احساس می‌شود

■ این روزها هرکس دستش به دهنش می‌رسد، فرزندش را فرستاده تا موسیقی یاد بگیرد، یك اپیدمی شده است! و آن وقت هنرجویی که هنوز نمی‌تواند سازش را کوك کند چند تا شاگرد می‌پذیرد و می‌شود استاد! و دیگر خدا را هم بنده نیست!!

بنابر این، آهنگساز ناچار باید خودش را به حال و هوای تصویر بسپرد. اما متأسفانه اکثر فیلمسازان ما با زبان موسیقی بیگانه‌اند و اکثر انتخابها (انتخاب آهنگساز توسط فیلمساز را می‌گویم) براساس روابط استوار است، مواردی هم هست که آهنگساز زبان و مقتضیات سینما را نمی فهمد. به هرحال، یك کار خوب همیشه به کار و تلاش و احساس تعهد نیاز دارد. تقریباً هیچ چیز خوبی به طور اتفاقی رخ نمی‌دهد.

□ در پایان می‌خواهم نظر شما را درباره نقد موسیقی در ایران بپرسم. آیا در این زمینه کمبودی حس نمی‌کنید؟

■ اگر مرا به کلی گویی متهم نکنید، باید بگویم که ما اساساً نقد موسیقی نداریم. نمی‌توانم بگویم نخوانده‌ام، قاطعانه می‌گویم: نداریم!

□ چرا ما در زمینهٔ موسیقی، سنت نقد نداریم؟

■ شاید اگر ما قادر به خلق آثار درخشانی می‌شدیم، تأثیر و بازتاب آن در کل جامعه این بود که نقدو منقد با ارزشی هم می‌داشتیم. اگر در نقد شعر و ادبیات، سنت دیرینه داریم، به احتمال زیاد علتش آن است که در این زمینه آثار درخشان و ماندگاری خلق کرده‌ایم. غزلیات حافظ هنوز مطرح است و هنوز در ترازوی نقد بزرگان ادب و تحقیق ما مورد سنجش قرار می‌گیرد. نیما هنوز مطرح است. شعرهای او نقد و بررسی می شود. شاعران دیگر هم همین طور. مجلات ادبی ما پر است از مباحث ادبی و خصوصاً نقد شعر و گفت و گو با شاعران. اما در زمینه موسیقی، نقدهای ما به هیچ وجه همپای نقدهای ادبی نیست. من سالهاست چشم به راهم. چشم به راه نوشته هایی راهگشا و عمیق در این زمینه، چشم به راه نقدهایی با استانداردهای جهانی و نقدهایی که راه به جایی ببرد و به آهنگسازان ما چیزهای تازه ای بیاموزد. و راه را برای ایجاد تحول مثبت در هر زمینه‌ای باز کند و به جای بحثها و جدالهای لفظی و قلمی در سطح مصرف روز و روزمرگی نظرمان را به مسائل ریشه‌ای و مشکلات اساسی معطوف کنیم.

□ آقای شهبازیان! انگار گفتگوی، ما تمامی ندارد...؟

■ چرا! همین جا تمامش می کنیم!!

● گفتگو با

دکتر عبدالحسین فرزاد ـ قسمت اول

شعر فلسطین

● ملیحهٔ شمعدانی



■ دردناک‌ترین دوران سرگذشت فلسطین، دوران فترت ۱۹۱۷ تا ۱۹۴۸ است که امپریالیست‌ها با استفاده از غفلت سران عرب، فلسطین را ذرّه ذرّه و در کمال خونسردی خوردند.

■ در انگلستان، آلمان، ایتالیا، فرانسه و اسپانیا توجهاتی به شاعران و ادیبان فلسطین شده است، اما این توجهات جدّی نیست و عظمت این رخداد سیاسی، ادبی، فرهنگی وانسانی را به مخاطب القا نمی کند. این تعداد ترجمه‌ها و برگزیده‌ها به‌ویژه آنچه پژوهشگران بریتانیایی و امریکایی به دست می‌دهند، درواقع فرارو گریزی کلّی از ادبیات خونین و مظلوم فلسطین است.

□ گفتگو را با بیان مطلبی از شما که در گفتگوی قبلی راجع به شعر معاصر عرب گفتید، آغاز می کنم. شما در گفتگوی پیشین ابراز عقیده کردید که «در ادبیات معاصر عرب، هیچ قضیه‌ای نمی‌تواند با مسألهٔ فلسطین به عنوان انگیزه‌ای برای ساختن ادبیاتی ویژه، برابری کند.» اگر لازم می‌دانید، مطلبی براین گفته بیفزایید تا من پرسش بعدی را مطرح کنم.

■ بله. «نجیب عازوری» یکی از چهره‌های برجسته در جهان عرب است. او هم سیاستمدار بود و هم پژوهشگری توانا. در سال ۱۹۰۵ کتاب خودش را تحت عنوان «بیداری ملت عرب» منتشر کرد. آینده‌نگری این مرد مبارز دراین اثر ازشدت ژرف اندیشی و حقیقت‌بینی، هولناک است. او در این کتاب می گوید: «دو پدیده بسیار مهم،با ماهیت یکسان اما در تضاد با یکدیگر، در قسمت آسیایی ترکیه در شرف وقوع است که سرنوشت آیندهٔ تمامی جهان به نتیجه نهایی این برخورد و جدال، وابسته است. این دو رخداد، عبارتند از بیداری جهان عرب و دیگری تلاش قوم یهود جهت برپایی دوبارهٔ پادشاهی باستانی اسرائیل».

باور کنید هنگامی که این پیش‌بینی دقیق را از عازوری خواندم بر خود لرزیدم که با وجود چنین انسانهای هوشمندی در جهان عرب چگونه فاجعه به وقوع پیوست.

مدتی بیش از شصت سال است (از زمان صدور اعلامیه بالفور ۱۹۱۷) که فلسطین به عنوان ادبیاتی ویژه، ظرفیت‌های هنری بسیاری از شاعران، نویسندگان، نقاشان، نقادان و امثال آن را، پرکرده است.

البته نباید فراموش کردکه جستجو برای پیدا کردن کوششهایی جدّی از سوی غربی‌ها که هدف آن بررسی این پدیده در ادب عرب باشد، تا حدّی بی‌ثمر است.

روسها سالها پیش‌تر از دیگران به شعر و ادبیات فلسطین عنایت داشته‌اند. مثلاً یوگنی یفتوشینکو، شاعر نیرومند روس، از معین بسیسو شاعر توانای فلسطین، اشعار زیادی به روسی ترجمه کرده است.

درانگلستان، آلمان، ایتالیا، فرانسه، اسپانیا نیز توجهاتی به شاعران و ادیبان فلسطین شده است، اما همانطور که گفتم، این توجهات و کوششها جدی نیست و عظمت این رخداد سیاسی، ادبی، فرهنگی و

«انسانی را به مخاطب القا نمی‌کند. واین مقدار ترجمه‌ها و برگزیده‌ها به ویژه آنچه پژوهشگران بریتانیایی و آمریکایی به دست می‌دهند، درواقع فرار و گریزی کلی از ادبیات خونین و مظلوم فلسطین است. این کارها، به هیج وجه نگرشی ارزنده و تحقیقی دقیق در ادب معاصر عرب نیست تا چیزی به حساب آید، و به همین جهت ارزش به دست آمده از چنین جریان ادبی برای خواننده به تأکید بیشتری نیاز ندارد.

□ **یعنی عمدی در کار است تا ادبیات فلسطین بسیار کمرنگ‌تر از آنچه هست نشان داده شود؟**

■ کاملاً. به ویژه درانگلستان و آمریکا، چرا که اسرائیل هنگامی که به وجود می‌آمد برای دوام کیان خود و جلب حمایت دیگران پذیرفت که عامل سیاست استعماری غربیها به ویژه انگلیس باشد. در جای خودش به این مسأله به طور گسترده‌تر خواهم پرداخت.

□ **من تصور می‌کنم موضوع پیدایش اسرائیل را در همین جا مورد بررسی قرار دهیم. و این که اندیشهٔ بازگشت به به اصطلاح «ارض موعود» که در اذهان یهود حالتی افسانه و شعارگونه داشت چگونه به حقیقت پیوست و چه شد که صهیونیست‌ها توانستند ملت فلسطین را زیر ستم قرار دهند و قتل عام سیاسی کنند.**

■ می‌دانید که دربارهٔ وعده‌ای که به یهود داده شده است که به «ارض موعود» باز خواهند گشت، درمیان خود یهودیان اختلاف نظر است.

در تورات، چهار هزار سال پیش، این آیه به حضرت ابراهیم(ع) خطاب شده است: «این سرزمین را از رود نیل تا شط فرات به ذریه تو واگذار می‌کنم». سنت گرایان یهود درباره این بازگشت می‌گویند: این وعده ۲۰۰۰ سال پیش محقق شده است یعنی آنگاه که یهودیان از اسارت به فلسطین آمدند و دیوارهای بیت‌المقدس را بر افراشتند و هیکل (یا معبد) را از نو بنیاد نهادند. لذا در کتاب مقدس، وعدهٔ دوباره‌ای داده نشده است. از این رو، سنت‌گرایان ایجاد کشور اسرائیل را مخالف ایمان خود می‌دانند. اما صهیونیست‌ها که پیشوایانشان وایزمن و تئودورهرتزل بودند، عقیده داشتند که قوم یهود از یك نژاد و یك ملتند، آنان از اعقاب عبریان باستان هستند و پیوندشان تنها پیوند مذهبی نیست، لذا باید دولت یهود را در ارض مقدس ایجاد کنند!

شاید بتوان جنبش صهیونیسم و اندیشه بازگشت به فلسطین را نخستین بار درمیان یهودیان بعد از سالهای ۱۸۸۰ پیگیری کرد. در روسیه یهودیان فراوانی می‌زیستند، به طوری که در قرن نوزدهم روسیه بیشترین تعداد یهودیان را داشت، و در میان مردم احساسات ضد یهود کم نبود. حدود سالهای ۱۹۰۵ دولت تزاری روسیه برای جلوگیری از شورشها و خشم توده مردم، آن را در کانال ضدیت با قوم یهود و اصولاً نژاد سامی هدایت کرد تا از شر مردم راحت شود. نتیجه این طرح دولت مهاجرت یهودیان به آمریکا بیشتر در دوران حکومتهای ارتجاعی مثل نیکلای اول و دوم و الکساندر سوم بود.

چنین اعمالی و نیز کشتارهای دسته جمعی یهود در ۱۸۸۱ در اوکراین و رومانی باعث شد که تمایلات نژادپرستانهٔ صهیونیستی درمیان یهودیان روسیه، زودتر از جاهای دیگر رایج شود.

به دنبال این جریانات سازمانهایی مثل دوستداران صهیون، بنی موشه (بنی موسی) و امثال آن پیدا شدند و تصمیم گرفتند که ترتیب مهاجرت یهودیان را به فلسطین بدهند. اینان با مخالفت شدید دولت عثمانی مواجه شدند، لذا صهیونیست‌ها سعی کردند دست به فعالیت گسترده سیاسی بزنند و بدین ترتیب صهیونیزم به رهبری «هرتزل» کوشش سیاسی عمیقی را آغاز کرد.

تئودورهرتزل، روزنامه‌نگاری اتریشی بود. او در سال ۱۸۹۶ کتاب «دولت یهود» را تالیف و منتشر کرد. سپس در سال ۱۸۹۷ در شهر «بال» کنگرهٔ مشهور صهیونیزم را به راه انداخت و در این کنگره توانست اندیشهٔ تاسیس «کانون ملی یهود» را در فلسطین به کرسی بنشاند. ناگفته نماند که غیر از فلسطین، «آرژانتین» نیز به عنوان تکیه‌گاه ارضی دولت آینده یهود در مد نظر هرتزل قرار داشت.

در کنگره ششم صهیونیست (۱۹۰۳) انگلستان از آنان خواست که از فلسطین یا اوگاندا یکی را انتخاب کنند. و آنان پس از شور و کمیسیون در کنگرهٔ هفتم، فلسطین را انتخاب کردند.

بدین ترتیب سرمایهٔ ملی یهود، کار خودرا آغاز کرد و به خریداری زمین در فلسطین پرداخت.

باید توجه داشت که تملك اراضی در فلسطین، از سوی اسرائیل دودوره را پشت سر گذاشته است. دورهٔ اول تا ۱۹۴۸ ادامه داشت. در این دوره استعمار به صورتی ظاهراً قانونی عمل می‌کرد و زمینها را از صاحبان آنان مطابق با قانون می‌خرید، بی آنکه به عملی وحشیانه دست بزند. ما شبیه به این نوع عمل را در تونس و الجزایر دیدیم، استعمار فرانسه در این سرزمینها به صورت قانونی نخست زمینها را می‌خرید، به همین جهت به ظاهر از خوشنامی برخوردار بود.

در خرید زمینهای فلسطین، اگر به چند نکته توجه کنیم، نیت استعمارگرانه اسرائیلی‌ها را می‌توانیم بخوبی دریابیم. نخست غیر قابل انتقال بودن سرزمینهای یهود برطبق یکی از مواد قانون کارگزاری یهود. دیگر اینکه فقط یهود می‌توانست از زمینهای یهودی استفاده کند.

در این دوره‌ها بریتانیا سرپرستی فلسطین را به عهده داشت و موافق گسترش مالکیت اسرائیلی‌ها بود.

دوره دوم تملك اراضی فلسطین از سوی اسرائیل از ۱۹۴۸ آغاز می‌شود از این تاریخ به بعد از مرحله خریداری به مرحله غصب و مصادره انجامید. کشاورزان عرب را مجبور به ماندن در روستاهاشان کردند و چون هرگونه امکان کشاورزی را از آنان سلب می‌کردند، بعد از مدتی زمین آنان را متروکه اعلام می‌کردند و بر طبق قانون خودشان صاحب زمین را غایب اعلام کرده زمین را تصرف می‌کردند.

□ **تا مطلب جلوتر نرفته، بفرمائید انگلستان در این میان چه نقشی داشت و انگیزه‌اش در دخالت برای ایجاد کشور اسرائیل چه بود؟ زیرا همواره مسالهٔ ایجاد اسرائیل با اعلامیهٔ لردبالفور وزیر امور خارجه بریتانیا (۱۹۱۷) همراه است.**

■ همانطور که گفتید، درست است. خود اعلامیهٔ بالفور که انگلستان همواره پشتیبان آن بوده، گواه دخالت مستقیم آن کشور در ایجاد اسرائیل می‌باشد. امپراتوری انگلیس، خیلی پیش از ۱۹۱۷ در این اندیشه بوده است تا کشوری یهودی در میان عربهای فلسطین ایجاد کند که آن کشور خودرا مدیون حمایتها و یاریهای انگلیس بداند و در حقیقت کارگزار و عاملی برای منویات او در خاورمیانه باشد. علت اصلی این بود که محمد علی‌پاشا ـ خدیو مصر ـ با سلطان عثمانی، اختلاف پیدا کرد و تصمیم داشت کشوری مستقل و عربی به وجود آورد که شامل همهٔ سرزمینهای مصر و سوریه باشد. انگلیس که چنین امری را حتمی می‌دانست و از اقدامات محمد علی‌پاشا بیمناك بود، تصمیم گرفت که مانع چنین کاری شود. به همین جهت برای پیشگیری از پان عربیسم محمدعلی، یهودیان را به مستعمره کردن فلسطین تشویق و تحریك کرد، تا بتواند هم از شر نقشه‌های محمد علی و امثال او راحت شود و هم ترعه سوئز را که گلوگاه اقتصادی مهمی برای همه اروپائیان بود در اختیار داشته باشد. به همین جهت انگلیس این نیت را آشکار نمی‌کرد و به خصوص از تشکیل دولت یهود چیزی نمی‌گفت زیرا از آن می‌ترسید که مردم از جهت عِرْق ناسیونالیستی عربی تحریك شوند و به نفع محمدعلی پاشا، سر به شورش بردارند.

در یادداشتهای چرچیل مورخ ۳ ژوئن ۱۹۲۲ نیز به این مسأله اشاره شده است که عمدی در کار بوده تا قلمرو اعلامیه بالفور ناچیز به نظر برسد و از بروز تشنجاتی در منطقه جلوگیری شود.

سیاستمداران برجسته و گردانندگان صهیونیست کاملاً از مسائل پشت پرده بریتانیا با خبر بودند. خانم گلدامایر، در سال ۱۹۲۱ گفته بود: «انگلیس برای استعمار فلسطین ما یهودیان را انتخاب خواهد کرد و نه عربها را».

درست همانند سخن گلدامایر را ودیع البستانی شاعر مسیحی لبنانی گفته است. البته از آن سوی قضیه. ودیع البستانی در ۱۹۱۷ مقارن صدور اعلامیه بالفور، معاون غیر نظامی «سرهنگ پارکر» انگلیسی در امور نظامی بود. هنگامی که در یکی از اتاقهای فرمانداری در حیفا نوشته «انجمن یهودیان» را خواند، آن را نشانی شوم دانست و خطاب به عاملش بریتانیایی‌ها چنین گفت:

«فتحنا لکم صدراً مددنا لکم یداً و انی لاخشی ان تدیر والناظهر» (ما برای پذیرش شما آغوش گشودیم و برای یاری شما دست دراز کردیم، اما می‌ترسم که شما به ما پشت کنید).

سپس می‌گوید من بنیان کاخ یهود را در این سرزمین می‌بینم. انگلیس در این حمایت نقش دولت مرکزی رابرای اسرائیلی‌ها بازی می‌کرد و حتی بارها میان انگلیس و مستعمره نشینهای یهود در فلسطین اختلاف ایجاد شد و تا مرحله جنگ پیش رفت، چرا که انگلستان می‌خواست اسرائیلی‌ها هرگز فراموش نکنند که مستعمره نشین‌هایی بیش نیستند و بیرون از حوزهٔ خواست لندن نباید خواستی داشته باشند.

انگیزه‌های فراوان دیگری را هم ذکر کرده‌اند که انگلیس در ایجاد دولت یهود دست داشته است. نخست اینکه در جنگ جهانی اول، انگلستان نیاز

داشت تا آمریکا را به نفع خود وارد جنگ کند و برای این کار می‌خواست یهودیان آمریکا را که افرادی با نفوذ در سیاست آمریکا بودند، از خود خرسند سازد.

دیگر اینکه انگلستان می‌دانست در روسیه به زودی نظام حکومتی تغییر می‌کند لذا سعی داشت حکومت آینده را تحت فشار یهودی‌ها، نگذارد که در برابر آلمان تسلیم گردد. دیگر اینکه شایع شده بود آلمانی‌ها می‌خواهند با صهیونیستها کنار بیایند و انگلیس می‌خواست برآنها پیشدستی کند.

همهٔ این انگیزه‌ها و انگیزه‌های فرعی دیگری دست به دست هم داد، باعث شدند تا اعلامیهٔ بالفور از سوی انگلیس در ۱۹۱۷ صادر گردد.

□ محتوای اعلامیه بالفور چیست؟

■ محتوای اعلامیهٔ بالفور که توسط لرد بالفور وزیر امورخارجه وقت بریتانیا منتشر شد چنین بود: «دولت اعلیحضرت تشکیل کانون ملی یهود را در فلسطین تأیید می کند و برای تحقق این منظور تمامی مساعی خویش را به کار خواهد برد. همچنین تاکید می شود که هیچگونه زیانی به حقوق مدنی و مذهبی اقوام غیر یهود متوجه نخواهد شد.»

چنانکه می بینیم اعراب فلسطین را اقوام غیر یهود ذکر کرده و مهاجران خارجی یهود را در حکم ساکنان اصلی، و ساکنان اصلی را در حکم بیگانه تلقی کرده است!

جالب است که بدانید در هنگام انتشار اعلامیهٔ بالفور از سوی انگلیس استعمارگر، جمعیت عرب فلسطین ۹۲ درصد بوده است.

در حقیقت انگلستان از سوی تمامی ملل اروپا و آمریکا اختیار داشت که دولت یهود را حتماً برقرار سازد و از آن حمایت کند. اعراب فلسطین نخست به آسانی می توانستند یهودیان را برانند اما قوای انگلیس، مانع این کار گردید.

اگر انگلستان را ام‌الفساد امپریالیست‌ها و توسعه‌طلبان جهان بدانیم، بنابراین صهیونیسم و اسرائیل، زاییدهٔ توسعه‌طلبی اروپا درجهان رو به رشد است و بی هیچ تردیدی، اسرائیل، متحد قدرتهای سرمایه‌داری است و جدال فلسطینی‌ها در حقیقت صرفاً با «اسرائیل» نیست بلکه با کل جهان سرمایه‌داری [و به تعبیر عام‌تر: استعمار جهانی] می‌باشد.

□ می‌دانیم که اندیشه آنتی سمیتیزم (antisemitism) یا ضدیت با یهود، یکی از اهرمهای مهمی است که تئوریسین‌های صهیونیزم همواره از آن سخن گفته‌اند و یهودیان جهان را از آن ترسانده‌اند. و این گونه جلوه داده‌اند که مردم جهان به ویژه آریائی‌ها با قوم یهود دشمن می‌باشند و یهودیان باید از آمیزش با آنان بپرهیزند. شما در این مساله نظر خاصی دارید؟

■ ببینید! اگر سخنان مرا بدبینانه تعبیر نکنید، باید عرض کنم که به گمان من امپریالیسم جهانی برای جدا کردن و دور نگهداشتن یهودیان از توده‌های انقلابی و مبارز جهان، آنان را با تبلیغات بسیار بسیار وسیع به زیر بیرق پر فریب صهیونیزم کشانده است. چرا؟ من می‌پندارم که یهودیان اکثرا ثروتمند هستند به خصوص در اروپا و آمریکا. و اگر ثروتهای بیکران برخی از این یهودیان در اختیار مبارزان راه حق و آزادی قرار بگیرد، آنوقت چهرهٔ جهان عوض خواهد شد.

بسیاری از سرمایه‌داران برجسته آمریکا و اروپا، یهودی هستند و اگر این سرمایه‌ها را از دور خارج کنند، در آن صورت سازمانهائی مثل سیا (CIA) و امثال آن چگونه می توانند تحقیقات و تجسس‌های پردامنه و پر خرج خودرا برای هر چه برده تر کردن مردم محروم جهان ادامه دهند؟

به هرحال، برای جدا کردن یهودیان از مردم مبارز جهان، تبلیغات بسیار انجام گرفت. این تبلیغات وسیع توسط گروهی روزنامه نگار مجرب انجام شد که بیشتر آنها جزو رهبران اصلی و مردان سیاسی صهیونیسم بودند، مثل تئودور هرتزل، بن گوریون، ناخمان سایکرین (رهبر کارگران)، ولادیمیر ژابوتینسکی (از روسای سازمان صهیونیسم)، ناحوم سرکولو (رئیس سازمان جهانی صهیونیسم) وبسیاری دیگر که من نامهای آنان را به خاطر ندارم همه روزنامه نگار بودند. و این تبلیغات حدوداً از سالهای ۱۸۸۸ به بعد به طور جدی تاکنون انجام گرفته است.

همانطور که قبلا عرض کردم من صهیونیست‌ها را عاملان اصلی امپریالیسم جهانی می‌دانم، حتی آنها را خود امپریالیسم می‌دانم. امپریالیسمی که به گونه‌های مختلف رخ نموده است، از این رو باید به مسالهٔ فلسطین به گونه‌ای دیگر نگریسته شود.

□ کمی بیشتر توضیح دهید.

■ مساله فلسطین را این گونه باید دید که مردم رنج کشیدهٔ فلسطین در حقیقت به نمایندگی از مردم جهان با پلیدیهای استثمار، ارتجاع، آدمخواری، سبعیت و امثال آن می جنگند. جدالی که به سرنوشت همه ملت‌ها و مذاهب جهان اعم از **مسلمان، بودایی، زردشتی، مسیحی، یهودی...** به یك اندازه مربوط می‌شود. چرا که صهیونیزم بین المللی به کمك غول خودش آمریکا ـ که برشانه این غول سوار است ـ می خواهد برکرهٔ زمین حکومت کند.

من موی برتنم، همچون دشنه‌ای می شود آنگاه که می بینم کار را به جایی رسانده اند که بسیاری از مردم جهان حتی افرادی مثل «یاسرعرفات» و امثال او یك دروغ شاخدار، یك سخن غیر مسوولانه و یك دشنام زشت به بشریت ـ یعنی دولت اسرائیل و موجودیت او ـ را به رسمیت شناخته‌اند. و از سردلوایسی حتی حاضرند اسرائیل همهٔ فلسطینی‌ها را قتل عام و نسل کشی کند تا زودتر این مساله تمام شود!

ناگفته نماند که این پندارها، از سوی برخی کسان ابراز می شود که به عمق فاجعه آگاهی ندارند. من در کشور خودمان روشنفکرانی را دیده‌ام که مساله فلسطین را به نبرد ناسیونالیسم عربی با ناسیونالیسم یهودی یا به عبارت دیگر پان عربیسم و صهیونیسم محدود می کنند. چنین برداشتی سخت دردآور و مأیوس کننده است. و از آن تلخ‌تر سخنان کسانی است که با بیرحمی تمام می گویند مساله فلسطین به ما چه ربطی دارد؟ در حالی که یك بودایی در ویتنام پس اندازش را برای مجله الثورهٔ فلسطینی‌ها می فرستد، چرا که او هم مثل تمامی متعهدان جهان می‌داند که از جنگ جهانی به این سو هر فاجعه‌ای که در جهان رخ داده است، به نوعی صهیونیسم در آن دخالت داشته است.

صهیونیسم برای تحت فشار قرار دادن آمریکا، از هرشیوهٔ ارعاب‌آمیزی سود می‌جوید، حتی حامی درجهٔ یك و قدیمی خودش انگلیس را پیش از ۱۹۴۸ آنچنان به ستوه آورده بود که مدتها جنگی تمام عیار میان صهیونیست‌ها و انگلیسی‌ها در جریان بود و بسیاری از وابستگان سیاسی و دولتمردان بریتانیایی در فلسطین، به وسیله آنان ترور شدند.

□ اندکی از مساله دور شدیم. اگر موافق باشید، گفتگو را روی تشکیل دولت اسرائیل متمرکز کنیم.

■ موافقم. در پایان جنگ جهانی، حدود ماه مه ۱۹۴۵، عربها به این نتیجه رسیدند که انگلیس، تعیین کنندهٔ قطعی سرنوشت آینده آنهاست. این تجربه را عربها در جنگ اول جهانی نیز، به دست آورده بودند اما در آن هنگام، اکثریت، خودشان را هنوز صاحب قدرت احساس می‌کردند. چرا که در حقیقت انگلیسی‌ها به کمك خود عربها، مصر، عربستان و فلسطین را از زیر سلطهٔ ترکان عثمانی بیرون آورده بودند.

افسر انگلیسی بنام تی.ای. لاورنس (T.E.Lawrence ـ معروف به لورنس عربستان) ترکها را از عربستان عقب راند. ژنرال آلنبی (E.H.H.Alenby) فاتح مصر و قسمتهای شمال بود، و سرلشگر جان شی (John Shea) پیروزمندانه به کمك اعراب وارد اورشلیم شد.

بله، در انتهای جنگ دوم جهانی، اعراب آن احساسات پیشین را نسبت به انگلیس نداشتند. حالا با تلخی قدرت بریتانیا را احساس می کردند. اما در این میان، نه اعراب و نه یهودیان، هیچ یك از دو طرف درگیر، نمی‌دانستند که بعد از جنگ جهانی، آنها در آستانهٔ یك جنگ دراز مدت و طاقت‌شکن قرار گرفته‌اند. علتش این بود که انگلیس سیاست باز، آنها را به گونه‌ای سرگرم کرده بود که هیچ کدام از طرفین (اعراب، یهودیان) دیگری را سدّ راه تحقق اهداف و آرمانهای خود، احساس نمی کردند.

در سال ۱۹۴۷ روزگار پس از جنگ انگلستان بسیار تیره بود و از نظر اقتصادی وضع اسفباری داشت و در مجلس برسرادامهٔ قیمومت فلسطین اختلاف نظر رخ داد. به دنبال آن انگلستان در آوریل ۱۹۴۷ از دبیر کل سازمان ملل متحد درخواست کرد که مسالهٔ فلسطین را در آن سازمان مطرح کند و مورد بررسی قرار دهد. در آن هنگام شورشهای اعراب و زد و خوردها همچنان ادامه داشت.

برخی از صاحبنظران سیاسی معتقدند که این عمل انگلستان یك حرکت حساب شده بود که بدین وسیله می‌خواست از قدرت بیشتری در فلسطین برخوردار شود. و نیز این عمل مانوری حساب شده با اطلاع صهیونیست‌ها بود.

به هرحال پس از بررسی‌های فراوان، سازمان ملل به قیمومت انگلستان در فلسطین خاتمه و به تقسیم فلسطین به دو منطقهٔ یهودی و عربی رأی داد.

بدین ترتیب در ۱۴ مه ۱۹۴۸ قیمومت انگلستان پایان یافت و به دنبال آن آژانس یهود استقلال کشور جدید ـ اسرائیل ـ را اعلام کرد.

صهیونیست‌ها که از نتیجهٔ رأی سازمان ملل متحد

از پیش مطلع بودند، همه چیز را برای تشکیل دولت جدید ماهها پیش فراهم کرده بودند: ادارات را به وجود آورده بودند، برای پرچم خود طرحهایی داده بودند، برای انتشار پول و تمبرهای پست اقداماتی انجام شده بود. کارمندان دوایر دولتی استخدام شده بودند، ماشین تحریر با حروف عبری ساخته بودند و در ادارات توزیع کرده بودند، و جالب است بدانید که در ۱۲ ماه مه یعنی چند روز پیش از پایان قیمومت بریتانیا در فلسطین برای کشورجدید، نام «اسرائیل» تعیین شده بود و نمایندگان و سفرای اسرائیل برای کشورهای خارجی تعیین شده بودند و نیز کارتهای دعوت برای شرکت گسترده در مراسم استقلال و اعلام کشور جدید توزیع شده بود!

بدین ترتیب در بعدازظهر روز جمعه ۱۴ ماه مه ۱۹۴۸ با سخنرانی «بن گوریون» در حالی که عکس تئودور هرتزل بالای سرش بود، دولت اسرائیل اعلام موجودیت کرد.

جالب است بدانید که از همان روز اعلام استقلال اسرائیل، جنگهای رسمی اعراب و اسرائیل آغاز شد که متأسفانه به علت خیانت سران عرب همواره اعراب شکست خوردند و اسرائیل سرزمینهای بیشتری را ـ بیش از آنچه سازمان ملل به او داده بود ـ اشغال کرد. و جنگ ژوئن ۱۹۶۷ که اعراب شکست خوردند (و من شرح آن را قبلاً عرض کردم) سومین جنگ مهم میان اعراب و اسرائیل بود.

□اگر موافقید، موضوعات سیاسی صرف را فعلاً رها کنیم و به شعر بپردازیم. به نظر شما جایگاه شعر در ادبیات مقاومت فلسطین چگونه جایگاهی است؟

■بله از هر چه بگذری سخن دوست خوشتر است! در ادب عربی فلسطینی، «شعر» پیشتاز است. نه بدان جهت که شعر در طول قرون گذشته در میان عربها هنر ادبی بارز و تا حد زیادی منحصربه فرد بوده است، بلکه بدان جهت که شعر در نفوذ میان توده‌ها و شوراندن و به هیجان آوردن آنان از قدرت بیشتری برخوردار است، و نیز بدان جهت که شعر از جهت انتشار در میان مردم به سهولت انجام می‌شود. در همهٔ انقلاب‌ها و جنبشهای جهان، این شعر بوده است که خون را در رگ مبارزان به جوش می‌آورده است، و این شعر بود که صلابت مقاومت مردمی و شعارهای حماسی را برای مبارزان فلسطینی به ارمغان آورد. در حالی که قصّه، نمایشنامه و امثال آن نقشی ثانوی داشته‌اند، شاید بدان جهت که این انواع دیگر، در ادب عرب، «جدید» می‌باشند.

می‌توان شعر فلسطین را به دوره‌های مختلف تقسیم کرد، و در هریک از این دوره‌ها موضوعی ویژه را دنبال نمود.

به گمان من شعر فلسطین (یا ادبیات منظوم با موضوع محوری فلسطین و مسائل آن) را می‌توان به چهار دوره تقسیم کرد:

۱ـ پیش از اعلامیهٔ بالفور، یعنی پیش از آنکه لُرد بالفور وزیر خارجه بریتانیا در ۱۹۱۷ اعلامیه معروف خود را صادر کند و به طور ضمنی به صهیونیست‌ها وعدهٔ تشکیل دولت یهودی را بدهد.

۲ـ دورهٔ پس از اعلامیهٔ بالفور، که بیشتر متفکّران و شاعران عرب، خطر را صددرصد احساس کردند و آن را جدّی گرفتند. چرا که در این فترت زمانی یعنی از ۱۹۱۷ که اعلامیهٔ بالفور صادر گردید تا ۱۹۴۸ که رسماً کشور اسرائیل اعلام موجودیت کرد، لحظه به لحظه تعداد مهاجران یهود به فلسطین بیشتر می‌شد.

یک سال پس از اعلامیهٔ بالفور، رادیو آلمان از نخست وزیر عثمانی نقل قول کرد که او گفته است: «اعلامیهٔ بالفور خواب و خیالی بیش نیست.» سپس رادیو آلمان امتیازات سیاسی دولت عثمانی را که به صهیونیست‌ها داده است، بیان نمود. بدین ترتیب وقتی که یهودیان از سوی دولت عثمانی احساس خطری نمی‌کردند، با خیال آسوده به فلسطین مهاجرت می‌کردند. چرا که دولتِ تُرک مهاجرت یهودیان را به فلسطین، قبول کرده بود و حتی به اجتماعات یهودیان که در هر یک بیش از پنج هزار نفر داشت خودمختاری سیاسی می‌داد.

سران خائن تُرک، این امتیازات را در حالی به یهودیان می‌دادند که آنان کمتر از ۲/۵ درصد از زمینهای فلسطینی را در اختیار داشتند و برای این مقدار چیزی حدود بیش از نیم قرن، دسیسه و نیرنگ به کار برده بودند.

بنابراین به گمان من خطرناک‌ترین و دردناک‌ترین دوران سرگذشت فلسطین دوران فترت ۱۹۱۷ تا ۱۹۴۸ میباشد که امپریالیست‌ها از غفلت سران عرب و مسلمان سود جسته، فلسطین را ذرّه ذرّه در کمال آرامش و خونسردی خوردند. به قول امام علی(ع) «خِضْمَةَ الإبِلِ نَبْتَةَ الربیع» (همانطور که شتر سبزه‌های ترد بهاری را با میل و رغبت می‌خورد.)

در این برههٔ دردناک خیلی چیزها رخ نمود، از جمله این که، امیر فیصل در سال ۱۹۱۹ به راه انداختن یک شاهنشاهی مقتدر و متحد عربی را در سرمی بروراند. او دراین میان با **خاییم وایسمن**، سمبول صهیونیسم، نیز مذاکراه کرده بود و این دو به یکدیگر قولهای همکاری نزدیک و صمیمانه داده بودند. اما امپریالیسم فرانسه و انگلیس، در طرح نقشه‌ای که برای خاورمیانه داشت، کشور بزرگ عربی را نفی می‌کرد؛ بلکه در آن نقشه، مجموعه‌ای از کشورهای کوچک و دست نشاندهٔ عربی در نظر گرفته شده بود. این نقشه‌ها از سوی دول استعمارگر به جامعهٔ ملل متحد دیکته می‌شد و آن سازمان نیز تشکیل این دولتها را تصویب می‌کرد.

در سال ۱۹۳۳، **آدولف هیتلر** با حزب متعصب ضدیهود خود به قدرت رسید، لذا صهیونیست‌ها، دست به عملیات گسترده‌تری زدند و مهاجران بیشتری به فلسطین آمدند و درگیریهای جدّی‌تری میان اعراب و یهودیان رخ داد.

جالب است بدانید که درمیان اعراب نیز احساسات آلماندوستی (همانند ایران در آن سالها) بروز کرد. به طوری که آلمانها و ایتالیایی‌ها که اظهاراتی به نفع اعراب و فلسطینی‌ها منتشر می‌کردند و به تار و مار کردن یهودیان اشتغال داشتند، تا حدی زیاد مایهٔ امید اعراب بودند. چرا که دو نیروی استعمارگر انگلیس و فرانسه و به دنبال آن صهیونیست‌ها به سختی از سوی هیتلر و یاران او تحقیر می‌شدند.

حتی برخی از عربها از این فرصت استفاده کردند و از برلن سر در آورند. مثلاً مفتی اورشلیم به برلن رفت و در فعّالیتهای نازی‌ها شرکت کرد. تا پیش از آنکه **مارشال رومل** در العلمین عقب نشینی کند، طرفداری اعراب از آلمانها علنی بود.

با این حوادث و مسائل گوناگون است که من این برهه را در ادبیات فلسطین بسیار مهم می‌دانم.

۳ـ دورهٔ سوم دوره‌ای است که پس از تشکیل رسمی دولت اسرائیل می‌باشد، یعنی از سال ۱۹۴۸ تا شکست اعراب در ژوئن ۱۹۶۷. در این دوره قوانین ناجوانمردانهٔ اسرائیلی‌ها در مورد غصب زمینهای کشاورزی، زندانی کردن آنان در روستاها، کشتارهای دسته‌جمعی روستائیان و به راه انداختن زندانهای مخوف با شکنجه‌های قرون وسطایی رخ می‌نماید و آن چهرهٔ حقیقی و نژادپرستانهٔ صهیونیسم به خوبی دیده می‌شود و دولت اسرائیل هم از ابراز آن ابایی ندارد، و بعدها آقای **اسرائیل شاهاک** رئیس سازمان حقوق بشر اسرائیل رسماً و با مدارک و اسناد دولت اسرائیل را یک دولت صددرصد نژادپرست و غیر انسانی معرفی می‌کند.

۴ـ دورهٔ چهارم از زمانی آغاز می‌شود که اعراب در سال ۱۹۶۷ از اسرائیل شکست خوردند. اهمیت این دوره بدان جهت است که غافلان عرب هم مسأله را جدی گرفتند و آنانی که صددرصد به غرب چشم امید داشتند و غرب را بهشت آمال و تنها حامی خود می‌دانستند، یکّه خوردند و از خواب خرگوشی بیدار شدند و دانستند که مسأله اسرائیل تنها به فلسطین محدود نمی‌شود و خطر، جدّیست. چرا که از مطالب مطبوعات غربی، پس از جنگ ژوئن ۱۹۶۷ تنها هفت دهم درصد (۰/۷ درصد) به سود اعراب و مابقی به طرفداری از اسرائیل و آمریکا بود، و اعراب را تجاوزگر جلوه می‌دادند.

حتی ژان پل سارتر، فیلسوف فرانسوی، ایدئولوگ معروف و بنیان گذار مکتب اگزیستانسیالیسم، باآن همه شعارهای بشردوستانه و همدردیهایی که با انقلابیون الجزایر نشان داد، در مورد فلسطین، دیدگاه روشنی ارائه نکرد. او در سال ۱۹۶۷ از اسرائیل دیدار کرد. در آن هنگام بی آنکه صحبتی از اشغال فلسطین توسط اسرائیل داشته باشد، گفت: خوشحال است که با یهودیان به عنوان بشر برخورد می‌کند که اکنون همانند همهٔ مردم دنیا هستند و هیچ ویژگی مشخصی که آنها را از مردم دنیا متمایز کند ندارند.

خبرنگار اعزامی لوموند این سخنان سارتر را نزدیک به دیدگاه‌های هرتزل دانست. البته بعدها سارتر این تفسیر را به طور غیرمستقیم رد کرد.

جالب اینجاست که سارتر فراموش کرده بود که پیش از دیدار اسرائیل از مصر و نوار غزّه دیدار کرده بود و در آنجا با پناهندگان و آوارگان فلسطینی ملاقات کرده بود و به آنها گفته بود که آخرین تصمیم شما بازگشت به وطن و سرزمینتان می‌باشد، و در دانشگاه قاهره هم خاطرنشان کرده بود که این حقّ قومی فلسطینی‌هاست که به فلسطین باز گردند. اما همین آدم بعد از آن در اسرائیل گفت: «این حق اسرائیل است که در این سرزمین بماند.»

این تناقضات در دیدگاههای ژان‌پل سارتر بیانگر آن است که او جدال اعراب و یهودیان را یک تراژدی شخصی می‌داند، لذا آنها را همواره به صلح و آرامش دعوت می‌کند، بی آنکه هیچ یک از طرفین را

محکوم کند.

سرانجام این که سارتر تنها راه حل را راه‌حلی اشتراکی که در پرتو پرولتاریای متشکل از همه ملتهای منطقه می‌دانست، که همهٔ خلق‌ها در صفی واحد قرار گیرند!

در همان سالها، یکی از ژورنالیست‌های فراوان اسرائیلی، کتابی تحت عنوان «اسرائیل در خطر صلح» منتشر کرد. این کتاب خاطرنشان کرده بود که آنچه اسرائیل را تهدید می کند، دو خطر مهم است: یکی صلح (یعنی محدود کردن و از میان بردن تناقضات داخلی) و دیگری جنگ گروه‌ها (به بیان دیگر نبرد مردمی فلسطینی‌ها). این سخن را به نوعی دیگر هم گفته بودند و آن این که: آنچه اسرائیل را تهدید می کند، ارتشهای مدرن و مکانیزه نیست بلکه صفوف متشکل توده‌ها هستند.

هم‌اکنون جنگ سنگ و تیر کمان را در اسرائیل می بینیم (انتفاضه) که بچه‌های فلسطینی کاری را که با تیر کمان و سنگ‌هایشان می کنند، ارتشهای پرزرق و برق کشورهای عربی از انجامش عاجزند.

غرضم از این حرفها این بود که اسرائیل نمی تواند صلح کند و صلح برای او خطرناك است. چرا که اگر صلحی در میان می‌بود، اسرائیل دیگر نمی‌توانست به گسترش غاصبانهٔ خود ادامه دهد. بنابر این، رمز ادامه حیات اسرائیل در تجاوز و استثمار و جنگ و خونریزی است.

سازمانهای تبلیغاتی و رسانه‌های همگانی جهان که اکثر، طرفدار و یا از آن صهیونیست‌ها می باشند، این گونه به جهانیان القا کرده‌اند که: اسرائیل دولتی کوچك و صلح‌جو است که در محاصرهٔ یکصد میلیون کینه‌توز تشنه به خون قرار گرفته است.

ژان پل سارتر قبل از جنگ ژوئن گفته بود به صلاح اسرائیل است که امپریالیسم و طبیعت خصمانه‌اش را رها کند. اما بعد از جنگ که خیلی‌ها، اسرائیل را بهتر شناختند، ژان‌پل سارتر خاموش ماند و دیگر چیزی نگفت.

به هر حال بعد از جنگ ژوئن، بت غرب فرو ریخت و توده‌های مبارز دانستند که در این مبارزه تنهای تنها هستند و باید به زور بازوی خود و تائیدات الهی امیدوار باشند.

از این تاریخ به بعد است که همه ادبای عرب در آثارشان به فلسطین توجه کردند و حتی آنها که هنرمندان عمیقی هم نبودند، به جهت هم‌آوایی با دیگران، در آثارشان شعارهای ضد اسرائیلی دادند، (مثل شعارهای تهی عربستان سعودی، اردن و امثال آنها، در حالی است که اسرائیلی‌ها به کمك نفت و بنزین عربستان، روستاها و اردوگاههای آوارگان و جنوب لبنان را بمباران می کنند).

به گمان من یکی از وقایع مهم دورهٔ چهارم، تراژدی بیروت و جنوب لبنان است. در حقیقت اسرائیل شعبه‌ای دیگر از قربانگاه فلسطین را در جنوب لبنان باز کرد که از سال ۱۹۷۵ به بعد ما کاملاً و لحظه به لحظه مسائل آن را با چشمانی اشکبار و قلبی پرخشم دنبال کرده‌ایم.

شاید بپرسید چرا لبنان؟ باید عرض کنم که این خود غمنامه‌ای شگرف دارد که در جای خود از آن سخن خواهم گفت. اکنون همین قدر بگوییم که، اولین

■ مدتی بیش از شصت سال است که فلسطین به عنوان ادبیاتی ویژه، ظرفیت‌های هنری بسیاری از شاعران، نویسندگان، نقاشان، نقادان و امثال آن را، پر کرده است.

سازمان چریکی مردمی فلسطین در ۱۹۶۸ در اردن تشکیل گردید که در جلوگیری از ضربه‌های ناجوانمردانه رژیم مزدور اردن به انقلابیون فلسطینی، سهم بسزائی داشت. پس از آن، در اواخر سال ۱۹۶۹ در لبنان سازمان چریکی فلسطینی دیگری از میان توده‌ها شکل گرفت. سازمان چریکی لبنان در همه حال از توده‌های فلسطینی دفاع کرده و به ویژه سپری محافظ و مطمئن برای دفاع از اردوگاههای آوارگان بوده است و نیز در همهٔ سطوح توده‌های فلسطینی نقشی سیاسی و مهم را بازی کرده است.

□ آیا در این تقسیم‌بندی تنها شاعرانی را مورد نظر دارید که صرفاً فلسطینی بوده‌اند و یا اینکه تمامی شاعران عرب را شامل می‌شود؟

■ همانطور که قبلاً عرض کردم، مقصود من از شعر فلسطین، ادبیات منظومی است که موضوع محوری آن سرزمین فلسطین و مسائل آن در رابطه با دولت غاصب اسرائیل است. بنابر این تمامی شاعران وطن العربی را در این تقسیم‌بندی مورد نظر دارم. البته شاعران همه بلاد عربی به طور یکسان با مسأله فلسطین برخورد نکرده‌اند. در مراحل اولیه درگیری، کشورهای سوریه، لبنان، عراق و مصر در صف مقدم بوده‌اند. بدین ترتیب که سوریه بیشترین ثمرهٔ ادبی را از این تراژدی ارائه داده است، پس از او لبنان و عراق، و آنگاه مصر.

□ آیا به نظر شما این تقدم و تأخر در جایگاه مبارزه ثابت مانده است؟

■ مسلماً خیر، بعدها می بینیم که عراق صف مقدم مبارزه را به خود اختصاص می‌دهد و سوریه و مصر و لبنان به ترتیب بعد از او قرار می گیرند. علتش تحولات سیاسی بوده است که در این کشورها روی داده است.

به هر حال در دورهٔ نخست، دورهٔ اول شعر فلسطین یعنی تا قبل از صدور اعلامیه بالفور ۱۹۱۷، بجز چند شاعر که از خریده شدن زمینهای فلسطینی‌ها توسط یهودیان، احساس خطر کرده‌اند، در شعر حادثهٔ چندانی رخ نداده است. چرا که انگلیس، با زیرکی تمام جنبشهای اعراب را علیه ترکان عثمانی سازمان می‌داد، لذا در این دوره ما بیشتر اشعاری که داریم علیه ترکان است تا صهیونیست‌ها. شورشهای علیه ترکان را انگلیس‌ها از حجاز آغاز کرده بودند و با وعده‌هایی که به حکام آنجا از جمله حاکم مکه دادند، شورشها جنبهٔ انقلاب به خود گرفت. حتی گروههای چریکی نیز تأسیس شد و دست به فعالیت زد.

ظاهراً نخستین شاعری که از خریداری شدن زمین‌های فلسطین احساس خطر کرد، «نشاشیبی» (۱۸۸۵ ـ ۱۹۴۸) بود. این شاعر، در شعری که در ۱۹۱۰ در یکی از روزنامه‌ها چاپ کرد، گفت:

«فلسطین از دست رفت و دیگر چیزی جز خون برجای نمانده است... از خواب غفلت برخیزید و وطن خود را به بیگانگان نفروشید.»

نشاشیبی، حق داشت این قدر وحشت‌زده شود چرا که در همان زمان یك فئودال بیروتی ۲۵۰۰ هکتار را که شامل دو دهکدهٔ بزرگ بود به یهودیان فروخته بود، از بهترین زمینهای فلسطین.

شاعر دیگری که با شَم قوی هنرمندانه و ملتزمانه‌اش بوی چندش‌انگیز توطئه و فریب را از سالهای دور دست آینده احساس می کند، «فروغی» است. سلیمان فروغی در یکی از اشعارش که در ۱۹۱۲ منتشر شده، صهیونیست‌ها را کاملاً دشمن مهاجم می‌داند و به مردم و سران کشورش هشدار می‌دهد. او خطاب به یهودیان می گوید:

ای فرزندان طنین سکه‌های زر
نیرنگتان در ما کارگر نیست
ما سرزمین خود را معاوضه نمی کنیم و به شما نمی‌سپاریم.

چنان که عرض کردم، فروغی، فاجعه را صد درصد احساس کرده و آیندهٔ شوم سرزمینش فلسطین را دیده است.

بسیاری از شاعران دیگر، همّ خود را صرف مبارزه با ترکان عثمانی کرده بودند و حملهٔ خزندهٔ صهیونیسم را که اندك اندك همچون مایعی کثیف برجامهٔ فلسطین نشست می کرد، نمی‌دیدند.

□ چرا انگلستان، اعراب را علیه حکومت عثمانی تحریك و رهبری می کرد؟

■ اروپا همواره از اینکه در شرق کشوری قدرتمند و یکپارچه وجود داشته باشد، وحشت داشته است. دلایل و اسنادی در دست است که جنگها و اختلافات حتی صفویان و عثمانی‌ها بیشتر به تحریك غربی‌ها صورت گرفته است. و رفت و آمد فرستادگان اروپایی به دربار صفویان و از آن طرف به دربار عثمانی، بی‌دلیل نبوده است. در سالهای جنگ جهانی اول و قبل از آن، حکومت عثمانی به هر حال دولتی یکپارچه بود که همه سرزمین‌های عربی و مقداری اروپائی را تحت سلطه داشت. مهمترین عامل پیوند و یکپارچگی سرزمین پهناور عثمانی، دین مبین اسلام بود که همه را به هم پیوند می‌داد. به خصوص که عثمانی‌ها در جنگ طرفدار آلمان بودند و اروپا برای اینکه از شر این حکومت بزرگ و کهنسال راحت شود چنانکه عرض کردم، سرزمین‌های عربی تحت سلطهٔ عثمانی را، توسط گروهی از داعیه‌داران عرب، به استقلال کشانید، چرا که کشورهای کوچك را می توانست بسیار راحت‌تر در اختیار بگیرد.

شیوه استعمارگران، ایجاد تفرقه در ملتهاست، در شبه قاره هند دیدیم که بریتانیا با دامن زدن به اختلاف مذهبی و حتی تراشیدن مذاهب و ادیان عجیب و غریب توانست سالهای سال شیرهٔ جان مردم هندوستان را بمکد و سرانجام هم که به ظاهر می خواست از هند خارج شود به کمك گروهی از خائنین داخلی، مسالهٔ هندو و مسلمان را مطرح کرد و کشور را سه شقه کرد: در سمت شرق، پاکستان شرقی (بنگلادش امروز) در وسط، هندوستان و در غرب، پاکستان باختری، بعدها باز پاکستان شرقی را به عنوان کشور بنگلادش از پاکستان جدا کرد...

ادامه دارد

پلک پنجم

● سید یاسر هشترودی

سایه‌های تو هم رفته، روی سرش ایستاده بودند. تنها توانست پنج بار دیگر پلک‌های مرده‌اش را باز کند. آفتاب، ذرات هوا را گرم وگس می کرد. چاله سرخ دهان او که بی‌حرکت روی زمین افتاده بود، خشک و بی‌رطوبت بود. نسیم آمد، خاک نرم را بلند کرد و توی چشم‌هایش ریخت. وقتی پرده پلک‌هایش، خاک را از روی چشم‌ها کنار زد، دیگر آن صدای دنگ دنگ آشنا و صمیمی بازار مسگرها، به سراغش نیامد. کر شده بود. خوب می‌دانست آن سایه‌های محو با قدم‌های سنگینشان، روی سرش ایستاده‌اند و سر او هر دم بیشتر در خاک نرم فرو می‌رود.

راه نفسش هنوز باز بود، اما تنها هوا بود که با خرده‌های ریز شن، از حنجره‌اش می گذشت، بی آنکه جسم افتاده روی خاک بتواند سنگینی نالهٔ کوتاهی را تحمل کند.

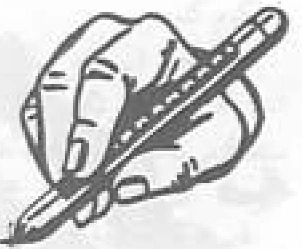
میان میله‌هاي کوتاه ایستاده بود و همه چیز را می‌دید. انگار به آینه‌ای خیره مانده بود که مدتها آن را به میله‌ای آویزان کرده بودند. وقتی گردنش را زدند، خون فواره زد و فواره در خودش کوتاه شد تا مثل یك دایره سیاه، زیر سرش را گرفت و بزرگ و بزرگ تر شد. نوکش را به میله‌های سیاه رنگ زد و به دست و با زدن خودش خیره ماند. چاقو روی پرها تمیز شد و نسیم که آمد، خون را خشك کرد. سایه‌ای دست‌هایش را شست، اما هنوز می‌شد رنگ خون را میان آن انگشت‌های باریك و خیس دید. پرها که به کرك چندش آوری می‌مانست، با وزش نسیم، در کنج سایه افتاده حیاط، دور هم می چرخید و بازی می کرد. یکی در هوا، یکی روی زمین و یکی روی گلبرگ سرخ خشکیده ای که هنوز بر ساقه سبز خود مانده بود.

پرها می‌جرخید: توی هوا، حایل سایه‌های زودگذر، و خونی که روی زمین داغ، گرد شده بود. آن سایه‌ها، با قدم‌های سنگینشان ایستاده بودند و سر او مثل یك گوی سربی، به زمین چسبیده بود.

وقتی یك بار دیگر، پلك‌هایش روی هم افتاد، نسیم آمد و خون روی گردنش را خشك کرد. سایه‌ها، مثل میله‌های سیاه دورش ایستاده بودند. بی آنکه بتواند سرش را بچرخاند، نگاهش روی سیاهی‌ها خزید، تا آینه را پیداکند. خودش را توی آینه‌ای خراشیده دید. اما پیش از آنکه بتواند دقیق‌تر شود، ناگهان قامت دیلاقش از توی آینه بیرون جست و مثل بختك سنگینی رویش افتاد. جیغ کشید. تنش مور مور شد و احساس کرد، سایه‌اش که توی آینه ایستاده بود و به او نگاه می کرد، حالا جنگال‌هایش را توی تنش فرو کرده است و مدام حلقومش را به منقار می گیرد و رها می کند.

خون از روی سرش و از میان پرهای قرمز رنگش، روی خاك زرد چکه می کرد و زمین با تمام سنگینی به تنش چسبیده بود. سایه‌ها، تك و توك می آمدند و میان انبوه سایه‌های دیگر گم می‌شدند. میان آن همهمه، حجم مجهولی روی سینه‌اش ایستاده بود و هنوز نوك می‌زد. همه این‌ها، در نگاه او که بعد از به هم زدن پلکی، توی گردی زمین و میان سایه‌های افتاده روی خاك می‌چرخید، پر شد. سایه‌هایی که درهم ممزوج شده بودند و تکان می خوردند و او بیشتر دوست داشت از میان گرد و خاك، که از زیر پای سایه‌ها حجم می گرفت و بلند می شد و از میان دم تند و کلافه کننده گرمای وسط روز، میان سایه‌های سرد برود و کز کند و خودش را تکان بدهد. در آن لحظه که خون زیر سرش را پر کرده بود، و درد در جانش تیر می کشید، و یا حتی از لحظه‌هایی پیش، وقتی پنجه‌های سایه‌ای، دو بال قرمز و سیاهش را گرفتند و از میان میله‌های زنگ زده، تنش را بیرون کشیدند، بعد از روزهای متوالی و بعد از مدت‌های مدید، دیگر آن صدای دنگ دنگ بازار مسگرها را نشنید. صدای تاق تاق و دنگ دنگ ضربه‌های چکش، و صدای تیزی قلم، که روی پهنه کاسه‌های مسی می‌خزید. بازار مسگرها که انگار، پشت آن دیوار کاهگلی، خورده شده بود و تو رفته بود، دیگر وجود نداشت. چشم‌هایش توی سیاهی یك گور، خیره مانده بود. صدای همهمه بیشتر شد و ناگهان خون فواره زد و چشم‌هایش بسته شد. سایه‌ها شماره کردند و خندیدند. از میان آن‌ها تکه‌ای جدا شد و روی خاك کشاله رفت. خزید و جلو آمد. حجم سیاه وحشی را از روی سینه نیمه جان روی خاك برداشت و شرط بندی تمام شد.

هیاهو تمام شد. سایه‌ها تکه تکه شدند و روی زمین، تا پشت دیوار کاهگلی پیش آمدند. اما او هنوز به سایه خودش فکر می کرد که چطور از توی آینه بیرون جسته بود. وقتی برای آخرین بار پلك زد و چشم‌هایش را باز کرد، تکه سایه‌ای با سایه خودش یکی شد، پاهایش را گرفت و بلندش کرد. آویزان و معلق، میان زمین وهوا تکان خورد و خون، قطره قطره روی خاك چکه کرد. سایه کنار سنگی ایستاد. بیلچه‌ای در پای سنگ فرو رفت و چاله‌ای کند.



درسهایی دربارهٔ داستان نویسی ـ (۱)

هوشمندی و اعتماد به نفس پایه‌ای در رمان نویسی

● لئونارد بیشاپ
● ترجمهٔ محسن سلیمانی

۱ـ تصادف

اگر نویسنده‌ای بخواهد از تصادفی (: چرخش ناگهانی وقایع داستان، بی آنکه قهرمان داستان در این تغییر دخیل باشد) قابل قبول در داستان خود استفاده کند، باید حادثهٔ تصادفی را علیه قهرمان داستان به کار گیرد.

استفاده از واقعهٔ تصادفی علیه قهرمان داستان (اگرچه بدشانسی غافلگیر کننده ای) ولی باور کردنی است. اما برعکس، هنگامی که نویسنده حادثهٔ تصادفی را به نفع قهرمان داستان به کار گیرد، پیداست که تصادف صرفاً تمهید گول زنندهٔ نویسنده (که خلاقیتش رو به تحلیل رفته) است:

داستان: مارك در حال راه اندازی سیستم آبیاری در صحرای نوادا است چنین کاری این منطقه را بدل به واحه‌ای وسیع می‌کند. مخارج این کار را دولت می‌پردازد.

مثال (حادثهٔ تصادفی به نفع قهرمان داستان):
رئیس جمهور جدید فردی شدیداً ضد محیط زیست است. او همهٔ بودجهٔ طرحهای مربوط به محیط زیست را قطع می‌کند. مارك با عصبانیت بیل می‌زند. ناگهان صدای عجیبی به گوشش می‌رسد، با عجله زمین را می‌کند و صندوقی پر از الماس (که به جا مانده از قبیلهٔ سرگردان اینکاهاست) پیدا و با این ثروت مخارج طرح آبیاری‌اش را تأمین می‌کند.

بدیهی است که نویسنده این شگرد را به کار بسته تا به راحتی مارك را از مخمصه برهاند. به علاوه مارك برای به اتمام رساندن طرح آبیاری‌اش و غلبه بر این مشکل حل نشدنی دست به عمل قهرمانانه‌ای نمی‌زند. و باز برای حفظ اعتبارش احتیاج به کار شاقی ندارد.

مثال (حادثهٔ تصادفی علیه قهرمان): کار طرح آبیاری مارك به خوبی پیش می‌رود. رئیس جمهور جدید و ضد محیط زیست بودجهٔ طرح او را قطع می‌کند. کارگران مارك با ایثارگری و بدون مزد به کارشان ادامه می‌دهند. یکی از کارگران هنگامی که مشغول حفاری بوده، دفینه‌ای، گنجی بازمانده از قبیلهٔ اینکاها کشف می کند و آن را با دیگر کارگران تقسیم می‌کند و همگی مارك و طرح آبیاری‌اش را رها می‌کنند و می‌روند.

در اینجا چون رویداد تصادفی علیه مارك به کار آمده است، مانع دیگری سر راه اوست و مارك اگر بخواهد قهرمان باقی بماند، باید براین مانع نیز فائق آید. به شخصیتهای خوش‌شانس لطف می‌کنند. آنها هیچگاه خود به چیزی دست نمی‌یابند، بلکه صرفاً بخششها را جمع می‌کنند.

۲. کاشتن اطلاعات در گفتگو

وقتی منظور نویسنده از گفتگو نه صحبت، بلکه کاشتن نهال اطلاعات باشد، گفتگو دیگر باور کردنی نخواهد بود. چرا که خواننده به جای اینکه صحبت اشخاص را بشنود، اطلاعات را می بیند.

مثال: زن و شوهر در اتاق نشیمن هستند. شوهر مضطرب است. می خواهد اعتراف وحشتناکی بکند.

دستهایش را به هم می‌فشرد و می‌گوید:
«سوزان می‌خواهم اعتراف وحشتناکی بکنم. ما هفده سال و سه ماه است که با هم ازدواج کرده‌ایم و سه تا بچه داریم: لن تان، ویل و مارتا؛ و همهٔ بدهی خانه‌مان را که دو حمام و دو گاراژ دارد و سه خوابه و مثل خانه‌های ویلایی است پرداخته‌ایم و فقط ۸/۹۵۶ دلار دیگر مانده. می‌خواهم بگویم که سالهاست نگفته‌ام میخواره هستم.»

مشخص است که نویسنده اطلاعات را در گفتگوی بالا کاشته است. زن بیشتر آنها را می‌داند و طبعاً خواننده هم باید بداند. این اطلاعات پس‌زمینهٔ داستان را باید با شیوه‌ها یا شگردهای دیگری که چندان مشخص نیست به خواننده داد. معمولاً پس از این، قبل از اینکه سوزان صحبت کند، یکی، دو خط توصیف می‌آید:

مثال: سوزان با دستی به پیشانی‌اش، از سر بیچارگی آه می‌کشد:
«بنجامین، می‌دانی که وقتی ما در آن مجلس رقص دبیرستان همدیگر را دیدیم و من دسته گل اهدایی تو را که دو تا گل رز سرخ و یک میخک سفید داشت، به لباسم زده بودم، می‌خواستم پرستار بشوم اما به خاطر ازدواج با تو از آرزویم گذشتم. من لوتری[1] فاندا منتالیست[2] بودم و باید از تو اطاعت می‌کردم. الان سالهاست که می‌دانم میخواره هستی.»

محتوای گفتگوها باید مستقیماً مربوط به موضوع صحبت باشد. البته می‌شود در آن به گذشته هم اشاره کرد، اما به طور مختصر. در گفتگوی بالا مطالب مربوط به گذشته یواشکی در گفتگو گنجانده شده است، چون آنقدر مهم نیست که کل صحنه یا تجدید خاطرهٔ طولانی را توجیه کند. اگر مطالب مربوط به گذشته را در گفتگوی حال، بیش از حد برجسته کنیم، گفتگوی حال بی‌اعتبار می‌شود. و اگر گفتگوی شخصیتها بی‌اعتبار شود، دیگر خود شخصیتها باورکردنی نیستند.

۳. از وسط صحنه شروع کنید

نویسنده می‌تواند در صفحهٔ پنجاه و یک رمانش از شیوهٔ موجزنویسی استفاده کند. چون خواننده پنجاه صفحه از رمانش را پذیرفته است و همین تضمینی است تا بقیه را نیز بخواند. نویسنده دیگر می‌تواند داستان را بدون مقدمه و از وسط صحنه‌های حساس شروع کند.

صحنه (پس از ۵۰ صفحه از رمان): مردی شصت ساله عاشق زن جوانی شده است. پیرمرد چندین نوه دارد: می‌خواهد زنش را طلاق بدهد و با زن جوانی ازدواج کند. اما از به هم زدن زندگی دیگران شدیدا مضطرب است.

ممکن است در رمانی این صحنه، صحنهٔ حساسی باشد. رابطه‌ای دیرینه از هم می‌گسلد و رابطهٔ جدیدی آغاز می‌شود. شیوهٔ سنتی نوشتن این صحنه چنین است:

نکات عمدهٔ صحنه: مرد به میخانه می‌رود. فکر می‌کند. گذشته را به خاطر می‌آورد و برای آینده نقشه می‌کشد. صحنهٔ مواجهه با همسرش را پیش خود مجسم می‌کند. تمایلش نسبت به زن جوان شدید است. میخانه را ترک می‌کند. می‌خواهد با همسرش روبرو شود. دم درخانه درنگ می‌کند. به درون خانه می‌رود. دوباره درنگ می‌کند. سپس صحنهٔ مواجههٔ او با همسرش شروع می‌شود. اینجا وسط صحنه است. به گونه‌ای مطبوع آغاز و با تنفر و خشونت به پایان می‌رسد.

درون‌نگری‌های مرد را می‌توان همزمان با شکل‌گیری و گسترش رابطهٔ جدید، بین صحنه‌های قبلی پخش کرد. تا صفحهٔ پنجاه و یک خواننده با شخصیتهای اصلی: درگیریها، انگیزه‌ها و شخصیت آنها آشنا شده است. مقدمه‌چینی در میخانه زائد است. صحنه را از لحظهٔ رویارویی شروع کنید:

مثال: مرد پا به درون اتاق گذاشت و کتش را روی صندلی انداخت و نفس عمیقی کشید. امیلی احساس کرد که به دردسر افتاده است. مرد روی صندلی خم شد و به زن نگاه کرد و بعد سرش را پایین انداخت. لبان خشکش را تر کرد و زیر لب گفت: «امیلی، باید چیزی را به‌ات بگویم. من با زن جوانی آشنا شدم و...»

شروع صحنه (در میخانه) صرفاً مقدمه‌چینی برای رسیدن به وسط صحنه که ضمن آن اولین حرکت سریع به طرف اوج داستان اتفاق می‌افتد است. نویسنده در اغلب موارد برای رسیدن به وسط صحنه مقدمه‌چینی می‌کند تا بتواند صحنه را خوب احساس کند. اما خواننده نمی‌خواهد مقدمات را بخواند، بلکه می‌خواهد مستقیماً سراصل مطلب برود و به خواندن ادامه دهد.

اختصار در زمان همیشه به معنای حذف جملات اضافی نیست. بلکه به معنای عدم تحمیل نوشته‌های زائد (استفادهٔ بیش از حد از جزئیات، درون‌نگری‌های بی‌ربط و غیره) به خواننده نیز هست.

۴. خط داستانی ساده

وقتی داستان کوتاهی را بسط می‌دهید، از نوشتن داستانهای یک یا تک بعدی که بدون هیچ تغییر مسیری از این لحظه به لحظهٔ بعد می‌پردازند، اجتناب کنید. این گونه داستانها قابل پیش‌بینی‌اند. چرا که نه حواس خواننده را پرت و نه او را غافلگیر می‌کنند. ضمن اینکه شک و انتظار و هیجانی هم در کار نیست.

مثال (داستان تک خطی): شرکت فرانک ضرر می‌دهد. به همین دلیل او تصمیم می‌گیرد کارخانه‌اش را برای دریافت حق بیمه آتش بزند. با خود عهد می‌بندد که همه چیز را از اول شروع کند. تصمیم می‌گیرد پولهایی را که از این راه به دست می‌آورد به مؤسسات خیریه اهدا کند. نقشهٔ حریق عمدی را می‌کشد، سپس آن را اجرا می‌کند. دستگیر می‌شود یا نمی‌شود.

در این داستان تک‌خطی، نویسنده صرفاً می‌تواند از طریق نحوه و روند اجرای حریق عمدی و اینکه آیا می‌تواند از کشف ماجرا جلوگیری کند یا نه، شک و انتظار ایجاد کند. اما برای اینکه روند اجرای حریق عمدی گیرایی خود را حفظ کند، طرح داستان باید عجیب و مبتکرانه باشد. گو اینکه احتمال بسیار دارد که داستان باورنکردنی شود.

مثال (خط داستانی پیچیده): شرکت فرانک ضرر می‌دهد. فرانک در مدرسهٔ ایمنی ثبت‌نام می‌کند تا نحوهٔ ایجاد آتش‌سوزی عمدی را یاد بگیرد و ردپایی از خود باقی نگذارد. در کلاس سؤالهای خاصی می‌کند که موجب سوءظن آموزگار می‌شود. فرانک اطلاعات لازم دربارهٔ ایجاد حریق عمدی را کسب می‌کند و از مدرسه بیرون می‌رود. بمب آتشزایی تهیه می‌کند و آن را به کار می‌اندازد. آموزگار ایمنی که فرانک را تعقیب می‌کرده، او را می‌بیند که از ساختمان درمی‌آید. سپس خود به سرعت به داخل ساختمان می‌رود تا بمب را خنثی کند. بمب منفجر می‌شود. فرانک که مطمئن است آموزگار کشته می‌شود، با عجله به درون ساختمان می‌رود و او را نجات می‌دهد.

پایان داستان اختیاری است. فرانک می‌تواند آموزگار را به حال خود رها کند و پول را به دست آورد، یا می‌تواند او را نجات دهد و به خاطر ایجاد حریق عمدی تحت پیگرد قانونی قرار بگیرد.

داستان پیچیده همواره باید دو خط طرح (Plot line) داشته باشد: خط طرح اصلی، که ضمن آن شخصیتهای اصلی به ایفای نقش خود در حوادث داستان می‌پردازند و خط طرح فرعی یا کمکی که در داستان موانع، حواس پرتی‌ها، درگیریهای فرعی و وضعیتهای انتظارآلود ایجاد می‌کند.

داستان تک‌خطی همواره بدیهی وملال‌آور است، و چون قابل پیش‌بینی است فاقد احساس قوی و شک و انتظار است. داستان پیچیده که دو خط طرح دارد، انتظارآلود و پرکشش است. خواننده می‌داند که داستان پایان می‌یابد، اما همیشه نمی‌تواند چگونگی پایان داستان را پیش‌بینی کند.

۵. قهرمان و شخصیت پلید

اگر شخصیت پلید صرفاً مترسک باشد، قهرمانی که او را شکست می‌دهد، دیگر قهرمان واقعی نیست. چرا که وی با مانعی معمولی در کشمکش است. حال آنکه قدرت اشخاص پلید باید با قدرت قهرمان داستان مساوی باشد. حتی امکانات او برای پیروز شدن باید بیش از امکانات قهرمان باشد. قهرمان و شخصیت پلید، هر دو باید قدرت و قد و قامتی شگفت‌انگیز داشته باشند.

نیکی و بدی نوعی قضاوت اخلاقی است و براساس علائق اداره‌کنندگان جامعه تعیین می‌شود.[3] نویسنده براساس قرنی که حوادث داستان در آن اتفاق می‌افتد، طیفی از ارزشهای اخلاقی را انتخاب می‌کند تا قهرمان و شخصیت پلید براساس آنها عمل کنند. داستان ضمن اینکه تلاش قهرمان را برای موفقیت توجیه می‌کند، باید ارزشهای فرد پلید را نیز تشریح کند. آنها باید بارها در طول داستان به خاطر درگیری، رودرروی هم قرار گیرند.

مثال (قهرمان): می‌خواهد محله‌های فقیرنشین را با خاک یکسان و برای خانواده‌های کم درآمد آپارتمانهایی با اجاره خانهٔ کم بسازد. اگر چه او با این کار محبوبیتی کسب می‌کند، اما قصد او بیشتر انسانی است. زنی نیز عاشق اوست.

مثال (شخصیت پلید): در محلهٔ فقیرنشین مصریها به دنیا آمده و با تقلا و بی‌رحمی به جایی

رسیده است. برخی از دشمنانش را که می‌خواستند مانع کار او شوند کشته است. صاحب زمینی است که قهرمان داستان طالب آن است. می‌خواهد آن را تبدیل به انبار مواد سمی کارخانه‌های شیمیایی‌اش کند. همان زنی را که عاشق قهرمان داستان است دوست دارد. فکر می‌کند که اگر قهرمان داستان را از بین ببرد، زن نیز عاشق او خواهد شد. او باید زن را تصاحب کند.

هرچه سریعتر نویسنده شخصیت پلید را وارد زندگی قهرمان داستان کند، فرصت بیشتری برای درآمیختن دو داستان با هم دارد. برای ایجاد شك و انتظار و هیجان نیز شخصیت پلید باید در بخش اعظم رویارویی‌های رمان پیروز شود و امکانات فراوانش را علیه تواناییهای نسبتاً کم قهرمان به کار اندازد. باید پیروزی قهرمان غیرممکن به نظر برسد.

و بعد به محض اینکه کم‌کم ضعف پنهان (بدی) شخصیت پلید باعث شد تا بی‌رحمی وی برعقلش چیره شود، شخصیت تسلیم‌ناپذیر (نیکی) قهرمان، موازنه را به نفع خود به هم می‌زند. هر چه مدت زمان تداوم قدرت شخصیت پلید، طولانیتر باشد، خواننده بیشتر با قهرمان همدل می‌شود. بنابر این هنگامی که بالاخره قهرمان پیروز می‌شود، پیروزی او واقعی خواهد بود.

۶. لطیفه به عنوان الگویی برای داستان کوتاه

اگر داستان کوتاه‌نویس ساختمان لطیفه‌ای را که خوب تعریف کرده‌اند تجزیه و تحلیل کند، شکل داستان کوتاه سنتی را به وضوح درك خواهد کرد، لطیفهٔ نمونه، همهٔ شگردهای داستان کوتاه نسبتاً خوب و فنی را داراست. لطیفه اندیشه‌ای است که از طریق بسط خط طرحی، بدل به داستانی شده است و در آن عناصر روایت، آماده سازی (**Foreshadowing**)[1]، گفتگو، انگیزه، شخصیت‌پردازی، توصیف، شك و انتظار، بحران و پایانی قانع کننده نیز وجود دارد.

مثال (لطیفه): مرد مستی در حال رانندگی در جاده‌ای کوهستانی و در میان باد و بوران است. ناگهان به شدت به نرده می‌زند و از ماشین به بیرون پرت می‌شود. در این حال به شاخهٔ سست درختی کوهی چنگ می‌زند و در هوا معلق می‌شود. دعا کنان می‌گوید: «خدایا مرا نجات بده.» فرشته‌ای ظاهر می‌شود و می‌گوید: «خدا به تو کمك خواهد کرد.» مرد هراسان می‌گوید: «هر کاری بگویید می‌کنم، فقط به خدا بگویید مرا نجات بدهد.»

«خدا می‌خواهد بداند آیا به او اعتماد داری؟»

مرد می‌گوید: «بله، اعتماد دارم. و برای اثباتش هر کاری بگویید می‌کنم. دیگر هیجوقت لب به مشروب نمی‌زنم.»

شاخهٔ درخت شلتر می‌شود. مرد به زیر پایش نگاه می‌کند. تقریباً در هزار متری بالای رودخانه‌ای خروشان معلق است. تنها روشنایی، روشنایی فرشته است. فرشته دوباره می‌پرسد: «آیا واقعاً به خدا اعتماد داری؟» مرد می‌گوید: «اعتماد دارم. و برای اثباتش هر کاری بگویید می‌کنم.» فرشته سری تکان می‌دهد و می‌گوید: «بسیار خوب، پس شاخهٔ درخت را ول کن!»

در همان جملهٔ اول داستان، **موقعیت مشخص و شخصیت‌پردازی** نیز شده است: «مرد مستی در باد و بوران رانندگی می‌کند.» **حادثه:** تصادف با نرده‌ها **شروع شك و انتظار:** چنگ زدن به شاخهٔ درخت **انگیزه:** زنده ماندن. **شخصیت فرعی:** فرشته. **خط طرح:** احتمال نجات. **گفتگوی حاوی اطلاعات:** کمك در دسترس است. **شك و انتظار مداوم:** «اگر به خدا اعتماد کنی...» **آماده سازی:** «برای اثباتش هر کاری بگویید می‌کنم.» **افشای درون و تغییر شخصیت:** «دیگر هیجوقت لب به مشروب نمی‌زنم.» **شرح و توصیف خطر:** سست شدن شاخهٔ درخت، رودخانه خروشان زیر پا. **شك و انتظار مداوم:** «آیا واقعاً به خدا اعتماد داری؟» **معما:** فرشته چگونه او را نجات خواهد داد؟ **اوج شك و انتظار:** «هر کاری بگویید می‌کنم...» **بحران و نکتهٔ داستان:** «شاخه را ول کن!» **(معمای دیگر:** آیا او شاخهٔ درخت را رها خواهد کرد یا نه) !)

داستان کوتاه نیز مثل لطیفه، اشکال گوناگونی دارد. در بدن لطیفه‌ای لاغر، چربی لازم برای تبدیل به داستان کوتاه وجود دارد.

۷. نویسندگی شخصیتها

نویسنده‌ها نباید مرعوب افسانه‌هایی که در بارهٔ نوشتن ساخته‌اند بشوند بلکه بیشتر باید دلواپس واقعیتهای نویسندگی باشند.

سالهاست که افسانه‌ای دهان به دهان می‌چرخد. می‌گویند که تا به جای نویسنده، شخصیتها خودشان را ننویسند، نویسنده نمی‌تواند به عمق اشخاص دست یابد. اما این رهنمودی رمانتیك و غیرواقعی است. این رهنمود احتمالا از گمراهنماییهای عده‌ای از منتقدان ناشی می‌شود که می‌خواسته‌اند شخصیت‌کاوی نویسندگان بزرگی چون داستایوسکی، پروست، تولستوی، دیکنز و جویس را توضیح دهند.

و بعد آموزگارانی که همهٔ نظریات را درباره نویسندگی و نویسندگان مطالعه می‌کردند ولی خود با مراحل نویسندگی هر روز از نزدیك و به طور تجربی آشنا نبودند، این نظریه را آموختند و تعلیم دادند.

حال آنکه شخصیتها تصاویر مرده‌ای بیش نیستند. شخصیتها ذهن و روابط متقابل ندارند و با انگیزهٔ ذاتی و نیروی درونی در صفحات کتاب جست و خیزکنان به دنبال داستان نمی‌گردند. آنها نمی‌توانند تجزیه و تحلیل، تفسیر، افشا و خود را خلق کنند. شخصیتها فقط هنگامی که نویسنده وظیفه خاصی برایشان در نظر می‌گیرد و در موقع مناسب، فکر، احساس، صحبت و عمل می‌کنند. نویسنده دائم برنوشته‌اش فرمان می‌راند. او هرگز نمی‌تواند به طور منطقی ادعا کند که: «شخصیتها مرا به نوشتن واداشتند.»

نویسنده جعل کننده‌ای نیست که لال و بی‌صدا و در عالم خلسه جایی نشسته و منتظر فرصت باشد تا روح شخصیتها بیاید و به وی سقلمه بزند و از او بخواهد که: «هی، بیدار شو. ما آماده‌ایم تا تو را بنویسیم» اگر شخصیتها در عالم ذهنی و غیر جسمانی سرگردان باشند تا نویسنده کم مایه‌ای را برای ابراز وجود بیابند، بر رمان مسلط خواهند شد. در این صورت فکر و ذکرشان «ستاره شدن» خواهد بود و در وصف خود بیش از حد قلم خواهند زد. حوادث را خواهند بلعید و یك ریز صحبت خواهند کرد.

این تصور که داستان یا رمان را **شخصیتها می‌نویسند** مناقضه‌ای است برای تبلیغ اسرارآمیز بودن نویسندگی. نوشتن کاری است که هرروز و دائماً فرد خاصی انجام می‌دهد. نویسنده چون مهارت لازم را دارد و با چگونگی شخصیت‌پردازی آشناست، به عمق شخصیتها دست می‌یابد ولاغیر.

۸. از درون نگری به امساك استفاده کنید

بی‌دلیل نیست که امروزه از جمله دلمشغولیهای نویسندگان ارزش درون نگری (افکار شخصیتها) است. کارآیی درون‌نگری اغلب بستگی به زمان یا دوران چاپ نوشته دارد. شاید در ابتدای امر، درون‌نگری‌های مارسل پروست در رمان یادآوری خاطرات گذشته موفقیت زیادی کسب کرده باشد. با این حال چه بسا اگر الان پروست رمانش را برای چاپ به ناشری بدهد، ناشر به دو دلیل آن را رد می‌کند:

۱) کافی نبودن داستان ۲) استفادهٔ بیش از حد از درون‌نگری. الان حتی ناشران **موبی‌دیك**، **برادران کارامازوف** و **جنگ و صلح** را نیز به همین دلیل رد می‌کنند.

شما در دورانی دست به قلم برده‌اید که خط داستانی و حوادث پرجهان داستان حکمفرمایی می‌کنند. درون‌نگری اگر چه مهم است اما باید کم و گزیده از آن استفاده کرد. درون‌نگری اطلاعات راجع به موقعیت و روابط را که نمی‌توان از طریق وصف عینی کارهای شخصیت در اختیار خواننده گذاشت، افشا می‌کند. به علاوه می‌توان از آن برای وصف تغییر درون شخصیتها و روابط آنها استفاده کرد.

مثال: جان با عجله در سالن فرودگاه به این طرف و آن طرف رفت و دنبال همسرش: زنی که کلاهی از پوست مرغوز[4] به سر داشت گشت.

جملات بالا صرفاً فعالیت جان را توصیف می‌کند. اما هیچگونه اطلاعاتی راجع به نگرش و احساسات وی نمی‌دهد.

مثال: جان با عجله در سالن فرودگاه به این طرف و آن طرف رفت و دنبال همسرش گشت می‌توانست از او بخواهد در خانه بماند. فکر کرد: بچه‌هایمان مهمتر از میثاق بی‌معنی پزشکی او هستند به دنبال زنی با کلاهی از پوست مرغوز گشت: «خدایا چقدر از کلاههای مسخرهٔ او بدم می‌آید.»

این بار شما می‌دانید که چرا او دارد دنبال همسرش می‌گردد. دربارهٔ روابط آنها و شغل همسر جان نیز چیزهایی می‌دانید. ضمن اینکه می‌دانید آنها چند تا بچه دارند و نظر جان نسبت به کلاههای همسرش چیست.

فعالیت همان توالی اعمال است و اطلاعات بسیار کمی را افشا می‌کند. خواننده دقیقاً نمی‌داند منظور از فعالیتی چیست. ولی درون نگری شخصیتها، این نکته را توضیح می‌دهد.

۹. دادن اطلاعات از طریق شخصیتهای فرعی

نویسنده همیشه نمی‌تواند بگذارد شخصیت اصلی همه چیز را راجع به خودش بداند. شخصیتها هم مثل آدمهای واقعی ادراکی محدود دارند. با این حال اگر اطلاعات مهمی دربارهٔ شخصیت اصلی وجود دارد که وی نمی‌تواند بداند ولی برای داستان یا روابط متقابل اشخاص ضروری است، خواننده را نیز باید از آن مطلع کرد. شیوهٔ مؤثر برای این کار، دادن اطلاعات از زاویه دید شخصیت دیگر است.

در این گونه مواقع می‌توان نکاتی را که به گمان یا طبق قضاوت شخصیت فرعی در رفتار شخصیت اصلی معنیدار است، واقعی یا حداقل ممکن به حساب آورد.

مثال: رئیس بانکی از ته قلب دلبستهٔ تنها دخترش است. به نظر او اگرچه دخترش لوس و خودسر خواهد شد، ولی این، رابطهٔ سالمی است. اما تعلق خاطر او به دخترش کمی بیش از رابطهٔ مرسوم پدر و دختری است. اما در این زمان لازم است که وی این نکته را نداند.

اگر نویسنده نگذارد شخصیت اصلی ناسالم بودن این رابطه را درك كند، شاید خواننده نیز پی به وجود آن نبرد. و باز شاید نویسنده نخواهد این اطلاعات را از ترس اینکه خواننده آن را توضیح سطحی روانی تلقی کند بر شخصیت رئیس بانك تحمیل کند. در این مورد نویسنده می‌تواند با استفاده از دید و کنجکاوی شخصیت فرعی، اطلاعات را به نحوی مناسب به خواننده بدهد.

مثال: رئیس بانك و دخترش مشغول خوردن ناهار در رستوران هستند. باهم زمزمه می‌کنند و بی‌صدا می‌خندند. سه تا از کارکنان بانك پشت میزی که در قسمت دیگری از رستوران است نشسته‌اند و آنها را نگاه می‌کنند. یکی از آنها زیر لب می‌گوید: «آنها بیشتر شبیه عاشق و معشوق هستند تا پدر و دختر.» دیگران از این بدگویی ساکت می‌شوند. سپس گوینده لحظات کوتاهی دربارهٔ ناسالم بودن این رابطه فکر می‌کند.

اطلاعاتی که شخصیت اصلی نمی‌تواند بداند و نویسنده نمی‌خواهد از طریق روایت یا معرفی شخصیت براو تحمیل کند، پس از این بخشی از رابطهٔ پدر و دختر است. اگرچه نظریات کارمند بانك، صرفاً بیانگر تصورات اوست، اما احتمال دارد این نظریات صحیح باشند.

۱۰. روایت صحنه‌های کوچك

زمان مناسب برای روایت هنگامی است که نویسنده بخواهد از مجموعه‌ای از صحنه‌های کوچك، منفرد و غیر نمایشی استفاده کند. این گونه صحنه‌ها کمی مهمتر از جزئیات آماری (سیاهه‌نویسی) زمان حال و بیانگر گذشت زمان، تغییر مکان و فعالیتهای زندگی روزمره هستند. و اگرچه هیجان‌انگیز نیستند اما وجودشان ضروری است. اطلاعات لازم را نیز باید در روایت آورد ولی نباید این اطلاعات مانع حرکت و سرعت داستان شوند.

داستانی طولانی: خانواده‌ای مجبور شده است به امریکا مهاجرت کند.

صحنه‌ها: الف) فامیلها به خانوادهٔ مهاجر جامی‌دهند. ب) والدین خانواده شغلی در شهر پیدا می‌کنند. ج) بچه‌ها به مدرسه می‌روند. د) والدین خانواده پول کافی برای اجارهٔ آپارتمانی مستقل در می‌آورند. هـ) دورهٔ تطبیق پیدا کردن با جامعه به طور منظم و به آرامی ادامه می‌یابد. و) جامعهٔ جدید آنها را می‌پذیرد. ز) پلیس هنگام جشن تولدی، تقاضای ورود به خانه را می‌کند و پسر خانواده را به جرم درجه یك قتل، بازداشت می‌کند.

اگر چه باید این مرحله برای اثبات واقعی بودن پسزمینه دوران تطبیق خانواده در آمریکا، در داستان بیاید، اما نمایشی کردن تك تك صحنه‌های آن نیز احتیاج به صفحات زیادی دارد. در این گونه مواقع شیوهٔ مناسب، استفاده از روایت است.

مثال: ماههای اولیه به کندی فصلها می‌گذشت. دیوید و میریام به مدرسه رفتند و به سرعت زبان انگلیسی را یاد گرفتند و کم‌کم شروع به یاددادن زبان به والدینشان کردند. همه تصدیق کردند که کار خیاطی سارا هنرمندانه است و لباسهای کهنه‌شان را برای تعمیر پیش او می‌آوردند. در ماه آوریل بنجامین از شغل خدمهٔ کشتی به شغل کارمندی قسمت فروش ارتقای مقام پیدا کرد...

نویسنده با جمع کردن صحنه‌های غیر مهم و ارائهٔ آن به شکل روایتی فشرده، خواننده را از پیشرفت اجتماعی خانواده مطلع می‌کند و نمی‌گذارد که وی سیاههٔ مفصل اقلام چندین صحنهٔ غیر نمایشی را بخواند و با این کار جریان زمان را بی‌آنکه ضربهٔ جبران ناپذیری به سرعت آن بزند، پیش می‌برد.

۱۱. رمان کشف و توقف

در اواسط دههٔ ۱۹۶۰ میلادی، ساختاری پرزرق و برق و فانتزی به تمام «کشف و توقف» در رمان‌نویسی باب شد و شهرت زیادی در میان مردم کسب کرد. قوای محرکهٔ این گونه رمانها نیرویی پیش برنده است که هیچگاه سرعتش کند نمی‌شود، اما خواننده به ندرت با شخصیتها عجین می‌شود. رمان به نحوی طراحی شده تا خواننده سریعاً آن را بخواند و فراموش کند. ساختار رمان عمدتاً تکه‌تکه (اپیزودوار) است. لازم است نویسندگان با ساختار این رمانها آشنا شوند، چرا که نوشتن آن نیاز به مهارت دارد.

داستان: رهبر متعصب گروهی میهن‌پرستِ غیور ولی منحرف، تصمیم می‌گیرد رئیس جمهور یا پاپ را ترور کند و یا جهان را نابود کند.

ساختمان داستان: خط طرح ـ آنها یا به مقامات کشور اطلاع می‌دهند یا نقشه‌شان لو می‌رود. اساساً قهرمان یا قهرمانان تعیین شده‌اند تا شخصیتهای پلید را «کشف و متوقف» کنند. شخصیتهای پلید تا سه چهارم رمان قویتر می‌شوند و قهرمانان دائم شکست می‌خورند.

آنها با زنی (یا مردی) بسیار جذاب مواجه می‌شوند که به آنها کمك یا خیانت می‌کند. مأموران خوب همیشه برای حفظ شرافت میهن‌پرستانه‌شان از روابط جنسی یا عشقی خود می‌گذرند. شخصیتهای پلید کم‌کم پس از سه چهارم رمان، در اقدامات خود شکست می‌خورند و قهرمانان به موفقیت دست می‌یابند. درست قبل از اینکه شخصیتهای پلید ماشه را بچکانند یا بمب را منفجر یا میکروب کشنده را پخش کنند، رئیس جمهور یا پاپ یا جهان نجات پیدا می‌کند. نویسنده در پایان رمان به برخی از قهرمانان اجازه می‌دهد تا به خاطر دستیابی به هدفشان کشته شوند.

این گونه رمانها ماجرای ناب است. شخصیتهایشان اشخاص مهمی نیستند و طرحی از پیش تعیین شده بر آنها حاکم است. شگرد مناسب فنی، بزن و بکش و پیچیدگی طرح، آنها را پیش می‌برد.

برای استفاده از اشکال مختلف ساختار «کشف و توقف» در داستان‌نویسی، باید آن را مطالعه کرد. نویسندگان باید برای استفادهٔ مؤثر از این شیوه همچون جراحان، در ارتباط با محتوای اثرشان دست به گزینش بزنند. باید علت رفتار شخصیتها را نه با استفاده از شیوهٔ روایت یا درون‌نگری، بلکه از طریق اعمالشان افشا کنیم. به بیان دیگر، توضیحات باید جزئی از اعمال شخصیتها باشد.

۱۲. تعیین مهلت نهایی

همهٔ نویسندگانی که اثری منتشر نکرده‌اند، گاهی اعلام کرده‌اند که: «اگر تا یك (یا دو یا سه) سال دیگر اثری منتشر نکنم، دست از نویسندگی خواهم کشید. حداقل این بار دیگر می‌دانم که سعی خودم را کرده‌ام.» این مهلت، مهلتی کوتاه و بی‌معنی است. هیچ علامت مشخص یا مبهمی که حاکی از ادامه یا توقف نویسندگی باشد، وجود ندارد. دو صفت باارزش نویسندگان همانا اعتماد به نفس و پایداری سرسختانه است.

طرز برخورد ناشران، وضعیت نشر و اقبال عامه ثبات ندارد. نویسندگان با مقاومت مشخصی درگیر نیستند. وضعیت در هر مرحله از چاپ و نشر مثل بازی چکر[۵] به سرعت تغییر می‌کند. اگر نویسنده پایداری کند، مسلماً زمان دریافت پاداش نیز خواهد رسید.

وقتی ویلیام سارویان[۶] فکر کرد که موقع چاپ آثارش رسیده است، فهرستی از ناشرانی که احتمالا آثارش را چاپ می‌کردند، تهیه کرد. و با پایداری منطقی داستانهایش را به ترتیب برای همهٔ ناشران فرستاد. وقتی به انتهای فهرست رسید و همهٔ آنها آثارش را رد کردند، دوباره از اول فهرست شروع کرد و باز برای همان ناشران آثارش را پست کرد. اما این بار با چاپ آثارش موافقت کردند. خوشبختانه سارویان برای خودش مهلت نهایی تعیین نکرد. او به کارش ایمان داشت و پایداری کرد.

اگر صرفاً باید فن داستان‌نویسی را بیاموزید تا نویسندهٔ حرفه‌ای و معتبری شوید، مدتی تمرین کنید و بعد آثارتان را برای ناشران بفرستید. و بعد می‌بینید که هر کسی می‌تواند نویسندهٔ حرفه‌ای شود.

تقریباً همیشه بزرگترین دشمن نویسندگان که دائم باید با آن درآویزند، شخصیت خودشان است. نویسنده ساعات کارش مثل آدمهای معمولی محدود نیست. وی همواره در جدال با تغییر سریع و

نامشخص اوضاع است. و برای فائق آمدن بر این دشمن غدّار باید اعتماد به نفس داشته باشد و صبر پیشه کند.

۱۳. شخصیت پس از غیبت طولانی تغییر می کند

هرگاه شخصیتی در بیش از ده صفحه از رمان غایب باشد، حتی اگر این غیبت فقط به مدت دو ساعت یا دو روز باشد، باید دوباره از جنبه‌ای دیگر او را توصیف کرد.

داستان: سه مرد جوان از دانشکدهٔ پزشکی فارغ‌التحصیل شده‌اند. آلبرت طبیب اطفال و کارل پزشك داخلی است و میلتن نیز شغل دکتری را کنار می گذارد.

نویسنده اغلب به هنگام نوشتن رمانی که ساختاری تکه‌تکه (اپیزودوار) دارد از زاویه دید سه شخصیت اصلی رمان استفاده می کند. و آنها را یکی در میان در زمان حاضر می کند و به هر یك مجال کافی می‌دهد تا نقش خود را ایفا کند. اما در رمانی کاملا یکپارچه، میلتن و کارل در قسمتهای مربوط به آلبرت در رمان ظاهر می شوند و آلبرت در قسمتهای مربوط به میلتن یا کارل در زمان حضور خواهد یافت. زندگی آنها کاملا با یکدیگر درمی آمیزد.

مثال: آلبرت در بیمارستان شغلی به دست می آورد. ضمناً در قسمت بعدی مربوط به او مشخص می شود که با همسر کارل روابط نامشروعی دارد. میلتن از کارل پول قرض می کند تا داروخانه‌ای باز کند. وقتی نویسنده داستان را از زاویه دید کارل نقل می کند، بخشی از داستان به بی‌احترامی کارل نسبت به میلتن و احترامی که او برای آلبرت قائل است می پردازد. کارل نمی داند که آلبرت با همسرش روابط نامشروع دارد.

هنگامی که یکی از سه شخصیت اصلی با زاویه دید خاص خود در چندین صفحه از رمان غایب باشد، هنگام حضور مجدد، باید دوباره او را توصیف و تغییر شخصیتش را افشا کرد تا داستان پیش برود. معنی این سخن، معرفی مجدد شخصیت به خواننده نیست، بلکه حضور متناوب شخصیتها امکانی به نویسنده می‌دهد تا هر بار تغییر شخصیتی را (به لحاظ اخلاقی، جسمانی، احساسی و غیره) افشا کند. و نویسنده این کار را به سرعت انجام می‌دهد.

مثال (بعد از سه روز و سی و دو صفحه غیبت): میلتن دیگر ستایشگر رتبه‌های بالای کارل نیست. آنها نیز پیشرفت و لیاقت او را قبول نداشتند. او هیچوقت نمی‌دانست تا چه حد از کارل بدش می آید.

مثال (مجدداً پس از بیست و شش صفحه غیبت): میلتن می‌دانست که آلبرت با همسر کارل روابط نامشروعی دارد. اگر او قبل از امتحان نهایی این را به کارل گفته بود، از غرورش کاسته می‌شد.

میلتن باز پس از یك غیبت دیگر از رمان از شغل دکتری متنفر و پس از یك غیبت دیگر به لحاظ اخلاقی نیز شرور و فاسد می شود.

۱۴. ایجاد محدودیتهای غلط برای من راوی

برخی چارچوب غلطی برای استفاده از راوی اول شخص: من گذاشته‌اند. به نویسندگان توصیه می کنند که از زاویه دید اول شخص مفرد فقط در داستانها و رمانهای کوتاه استفاده کنند. می‌گویند که دیدگاه فردی «من راوی» اجازهٔ رسوخ به ذهن شخصیتهای دیگر را نمی‌دهد.

اما نویسندگان باید برای فائق آمدن براین محدودیت خیالی، از تغییر ظریف در نگارش که قابل بسط در سه مرحله است، استفاده کنند.

می توان از بی‌واسطگی اول شخص، به تمرکز دورتر و روایت عینی وی تغییر نثر داد. و باز شیوه روایت عینی را آنقدر ادامه داد تا امکان تغییر وبسط روایت به شکل دیگر سوم شخص فراهم شود.



مثال (بی‌واسطه): می ترسیدم بگذارم مرا به اتاق پیش از عمل ببرند. تنها می شدم. روی تختی می‌ماندم و بعد احساس می کردم سوزنها و میل جراحی بدنم را سوراخ می کنند. پیش خودم مجسم می کردم که همه جور عمل خشن و بی‌رحمانه را روی بدن مریضم انجام می‌دهند.

(روایت عینی): دکتر چینگ به اتاق آمد و نیشش به خنده واشد. گفت: «این یکی خیلی ساده است. من تا حالا دویست تا عمل مثل این انجام داده‌ام و همه موفقیت‌آمیز بوده.» دستی به شانه‌ام کشید. از او خوشم می‌آمد. اصلا به دکترهای دیگر که به خاطر چینی بودنش از او متنفر بودند، اعتنا نمی کرد.

(شکل دیگر سوم شخص): چینگ در استان کوچکی در کرهٔ جنوبی به دنیا آمد. موقع جنگ در گودالی رهایش کردند تا بمیرد. اما سربازی امریکایی او را که تقریباً از سرما یخ زده بود پیدا کرد. چینگ را به بیمارستان بردند و حالش خوب شد. و بعد قسم خورد که برای قدردانی، دکتر شود. به نظر چینگ امریکاییها مردم عجیبی هستند: همیشه نگرانند.

در بند آخر، راوی اول شخص مفرد به ذهن دکتری چینی رسوخ و گذشتهٔ او را نیز نقل می کند. و اگر خواست به مطلب دیگری (احساسی، معنوی و غیره) بپردازد، صرفاً محتوا را عوض می کند. و بعد وقتی به تأثیر مطلوبش برخواننده دست یافت، دوباره به اتاق بیمارستان یعنی روایت بی‌واسطهٔ اول شخص بر می‌گردد.

۱۵. داستان را با افتتاحیه‌ای ایستا شروع نکنید

هرگز داستان کوتاه یا رمان را با شخصیتی که نشسته یا مشغول فکر کردن است شروع نکنید. چون این صحنه نمایشی نیست، بلکه ایستا (ساکن) است. داستان باید برای خود خواننده اتفاق بیفتد.

مثال: مارتین گلیمور در اتاق خود نشست و مشغول فکر کردن شد. از افکارش خوشش نمی‌آمد. اگر افکارش را به همسرش می‌گفت، همسرش مسخره‌اش می کرد. فکر کرد: بهاش نمی‌گویم که می‌خواهم ترکش کنم. دنبال بهانه گشت.

مثال بالا در حقیقت «مقدمهٔ» یك نمایش است و احتمال دارد لحظاتی اشتیاق خواننده را برانگیزد، اما باعث نمی‌شود که وی در داستان شرکت کند. نباید وقت را تلف کنید.

مثال: مارتین گلیمور لباسهایش را در چمدان کوچکش انداخت. نمی خواست به همسرش بگوید که می‌خواهد ترکش کند. چون جلویش را می گرفت. در چمدانش را بست. ناگهان سنگی به پنجرهٔ بسته خورد و به درون اتاق آمد. از ترس عقب پرید. زنش همه چیز را می‌دانست.

این صحنهٔ شروع داستان، گیراتر است. رفتار شخصیت شما نیز باعث می‌شود تا خواننده با او مشارکت کند. و باز افکار شخصیت مستقیماً در ارتباط با اعمال اوست، بنابراین وضعیت، نمایشی است.

اما در صحنهٔ افتتاحیهٔ ایستا، شرح و توصیف‌ها به نظر ساختگی می‌آید و تأثیر گذار نیست.

مثال (صحنهٔ ایستا): یادداشتی به دور سنگ پیچیده بود. مارتین یادداشت را خواند. مارتین مردی کوتاه قد بود و دسته ای از موی خاکستری دور سرطاسش را پوشانده بود. شانه‌های افتاده و دستانی لرزان داشت. اتاق خواب، دراز و تخت درهم و برهم بود.

در اینجا نویسنده بیش از حد توصیف می کند، ولی اتفاقی نمی افتد.

مثال (صحنهٔ پویا): مارتین سنگ را برداشت و کاغذی را که به دورش پیچیده بود باز کرد. دانه‌های عرق، روی سر طاسش برق می‌زد. وقتی یادداشت را می‌خواند، دستانش می‌لرزید. شانه‌های فرو



افتاده اش کش آمد. خواند: «زنت نمی گذارد ترکش کنی» به طرف اتاق خواب درازیورش برد و به چمدان کوچکش که روی تخت درهم و برهم بود، چنگ زد. هیچکس نمی توانست او را در آن خانه نگه دارد.

این بار توصیفهای نویسنده جزئی از اعمال شخصیت است. وقتی توصیفها همراه با اعمال اشخاص به جریان بیفتند، سرزنده و جاندار می شود. در این هنگام نویسنده به جای توصیف صرف صحنه، از جزئیاتی که در صحنه نقشی ایفا می کنند استفاده می کند.

۱۶. تحقیق

نویسندگان معمولاً ساعتها دربارهٔ لباسها، مصنوعات، غذاها، سلاحها و امکانات ثابت خانه‌های رمان تاریخیشان تحقیق می‌کنند. اما استفاده از همهٔ این تحقیقها صرفاً به این دلیل که اطلاعات لازم در اختیارشان است، کار درستی نیست. نویسندگان ماهر باید ایثار کردن را بیاموزند.

مثال (استفاده بد از تحقیقات): سرگالاوانت[۷] با شمشیر ایرانی‌اش: غدار[۸] ضربتی محکم به اسکافهٔ[۹] سرتولوی[۱۰] زد. معمولاً وقتی ورقهٔ فلزی اضافی بالای کلاهخود کج می‌شد، قر هم می‌شد. سرتولوی که با شمشیر چارگوش بلند و باریکش: استاک[۱۱] می‌جنگید جا خالی داد ولی اسپالی یرها[۱۲]: محافظ شانه‌هایش افتاد.

نویسنده از جزئیات یك دوره برای واقعی جلوه دادن زمان و مکانی خاص، استفاده می‌کند. این جزئیات تکیه گاههای داستان هستند و اعتبار نویسنده را افزایش می‌دهند. واگرچه نمایشی نیستند، اما فضای حسی ایجاد و داستان را پذیرفتنی و باور کردنی می‌کنند. ولی نویسندهٔ رمان تاریخی هرچه داستان جلوتر می‌رود از جزئیات واقعی، کمتر استفاده می‌کند.

مثال (ابتدای رمان): کشتی بزرگ گادستاد در میان آبهای آرام به سرعت پیش می‌رفت. شانزده پاروزن در دو طرف کشتی، با آهنگی موزون پارو می‌زدند. سپرهای مدور را با طنابی به گیره‌های چوبی نرده‌های کشتی بسته بودند.

وقتی رمان جلوتر می‌رود، نویسنده فقط باید بنویسد: «کشتی گادستاد به نرمی درون آب پیش می‌رفت.» چرا که مجبور نیست برای بیش از حد واقعی جلوه دادن زمان، دائماً آن را پر از جزئیات زمان و مکان کند.

نویسنده باید به هنگام نوشتن رمان تاریخی میل خواننده (کنجکاوی ذهنی او) را بر رها شدن از زمان حال برآورد. سپس با محتوای احساسی داستان مانع برگشتن او به زمان حال شود. تحقیق صرفاً برای نویسنده جذاب است اما خواننده طالب اساس روابط و حوادث داستان است.

۱۷. استفاده از حروف کج بین درون نگری‌ها

نویسنده می‌تواند بی‌آنکه از سرعت داستان بکاهد، با استفاده از گزیده‌ای از «درون نگری‌های لحظه‌ای» قسمتهایی از گذشته یا افکار شخصیت را در صحنه‌ای پرحادثه بگنجاند، و برای این کار، از حروف خاص ـ کج ـ استفاده کند.

صحنه: به هنگام نبردی زمینی در جنگ داخلی به سربازی دستور می‌دهند تا سریعاً از میدانی باز بگذرد و جان سرلشکری را که تیر خورده نجات دهد. در نزدیکی سرلشکر درختچه‌هایی وجود دارد و دو تك تیرانداز میان درختچه‌ها در کمین نجات دهندهٔ شجاع و بی پروا هستند.

شیوهٔ سنتی نوشتن این صحنهٔ میانی و حادثه ناب، شرح و توصیف عینی نحوهٔ نجات سرلشکر به وسیلهٔ سرباز است:

مثال: بیلی خمیده و زیگزاگی پیش دوید. دستهایش پیستونهایی بودند که سرسختانه برای بدنش تلمبه می‌زدند. دو گلوله جلوی پایش به زمین خورد. دیگران از پشت سر با صدای بلند تشویقش کردند. به شدت نفس نفس می‌زد. دو گلوله دیگر هوا را شکافت. درد به گردنش نیش می‌زد. همین طور که به طرف سرلشکر می‌دوید، پوتینهایش خاك به هوا بلند می‌کرد.

شرح و توصیف بالا نسبتاً خوب و پذیرفتنی است. اما نویسنده که دائم مترصد فرصتی است تا مشکلات شخصیت را تحلیل، احساس عمیق او را تشریح و برنگرش او تأکید یا آن را به خواننده القا کند، از این صحنه که حادثهٔ ناب است برای دادن اطلاعات بیشتر استفاده می‌کند و این کار را با استفاده از تك جمله کوتاه که با حروف کج چیده می‌شود می‌کند.

مثال:** بیلی خمیده و زیگزاگی پیش دوید. دستانش پیستونهایی بودند که سرسختانه برای بدنش تلمبه می‌زدند. دو گلوله جلوی پایش زمین خورد:* ***اگر برای این کار به من مدال بدهند می‌توانم سیاستمدار شوم. *دیگران از پشت سر با صدای بلند تشویقش کردند به شدت نفس نفس می‌زد. دو گلوله دیگر هوا را شکافت. درد به گردنش نیش می‌زد:* ***مردم به سربازانی که موقع نجات سرلشکرها زخمی می‌شوند رأی می‌دهند.*** *همین طور که به طرف سرلشکر می‌دوید، پوتینهایش خاك به هوا بلند می‌کرد.*

جملاتی که با حروف کج چیده شده است آنقدر کوتاه است که مانع سرعت داستان نمی‌شود. صحنه سرشار از انسان دوستی سرباز است. و در عمق آن که به طریقی نمایشی افشا شده است، آرزویی مبهم نهفته است که نویسنده برآن تأکید می‌کند.

۱۸. وقایع پیوسته

وقایع[۱۳] پیوسته نه تنها به لحاظ ترتیب جا با هم ارتباط دارند، بلکه از این نظر که پایان یکی آغاز حادثه بعدی را در خود دارد یا هم مرتبط اند. این نوع ساختار به نویسنده کمك می‌کند تا از مقدمه چینی ملال‌آور در آغاز صحنهٔ بعدی خودداری کند و مستقیماً به صحنهٔ بعدی بپردازد.

داستان: اِدی، دزدی خرده پا به چند نزولخوار کلاهبردار شدیداً مقروض است و اگر تا سه شنبه قرضهایش را تمام و کمال نپردازد، کتك جانانه‌ای می‌خورد. اِدی تصمیم می‌گیرد که پولهای مرد ثروتمندی را که می‌گویند همیشه پول نقد زیادی با خود حمل می‌کند بدزدد.

این بخش از زمان را باید با شرح سه حادثه تکمیل

کرد.

واقعهٔ ۱: اِدی با ضربه‌ای مرد ثروتمند را بیهوش می‌کند. وقتی دنبال کیف پولش می‌گردد، فکر می‌کند که می‌تواند به رفیقش چارلی اعتماد کند و او را ترغیب کند تا بگوید که اِدی موقع وقوع جرم با او بوده است و نتوانند او را متهم به دزدی از مرد ثروتمند کنند. اما چارلی بسیار طماع است.

برای شروع صحنهٔ بعدی نیازی به مقدمه چینی دوباره در بارهٔ اِدی و چارلی نیست. چرا که قسمتِ آخر صحنهٔ دزدی بالا، ورود مستقیم به صحنهٔ بعدی را امکان پذیر می‌کند (ادی نسبت به وفاداری چارلی مردد است).

واقعهٔ ۲: اِدی و چارلی در بارهٔ پول با هم مشاجره می‌کنند. چارلی فقط در صورتی حاضر است بگوید که اِدی موقع وقوع جرم با او بوده که نصف پول دزدی به او برسد. اِدی ضمن اینکه سهم پولهای چارلی را یکی یکی جلویش می‌شمرد می‌داند که با باقی ماندهٔ پول نمی‌تواند قرضش را به نزولخواران بپردازد. و از ترس کتك جانانه، تصمیم می‌گیرد که چمدان لباسش را ببندد و از آن شهر برود.

در اینجا نیز مجدداً نیازی به مقدمه‌چینی در بارهٔ اِدی در صحنهٔ بعد، نیست. جملات آخر صحنهٔ قبل، مقدمهٔ لازم صحنهٔ بعد را فراهم کرده است. و در حقیقت با این کار، نویسنده مقدمهٔ ملال‌آور صحنهٔ بعد را حذف کرده است.

واقعه ۳. در چمدان اِدی باز است و همهٔ لباسهایش روی تخت ولوست. اِدی خونین و مالین کف اتاق افتاده است. و نزولخواری گردن کلفت و خشن باقی ماندهٔ پول اِدی را می‌شمرد. اما پولها کافی نیست.

سه صحنهٔ بالا به هم پیوسته اند. چرا که پایان هر صحنه، عاملی پیوند دهنده در خود دارد که ما را به صحنهٔ بعد هدایت می‌کند. نویسنده با استفاده از این شیوه، مقدمه چینی مفصل صحنهٔ بعدی را حذف می‌کند و بلافاصله پس از پایان یك حادثه به حادثه بعد می‌پردازد.

البته ساختار حوادث پیوسته در صورتی که صحنه‌ها بلافاصله پس از یکدیگر نیایند کارآیی نخواهد داشت، چون این نوع آماده سازی خواننده آنقدر رقیق و کم جان است که اگر حادثهٔ بعدی بلافاصله به دنبال حادثهٔ قبل نیاید، خواننده آن را فراموش می‌کند.

۱۹. از حجم رمان نترسید

فقدان استعداد، مهارت، اراده یا وقت، نویسنده را از نوشتن رمان باز نمی‌دارد. بلکه وقتی وی به کل رمانی که می‌خواهد بنویسد فکر می‌کند، ترس وجودش را می‌گیرد. و وقتی به خط طرح‌ها، شخصیتها، پس‌زمینه‌ها، انگیزه‌ها و درگیریهایی که باید به نحوی کامل در رمان بیاورد می‌اندیشد، کار برایش پرهیبت و وحشتناك می‌شود.

نویسنده باید خلق رمان را به تعمیر خانه‌ای مخروبه تشبیه کند. او نیز همچون نجاری است که ابزارش: زمان، در دست دارد و می‌داند که از کجا شروع به کار کند. او از همان اول و فوری به همه جای خانه حمله نمی‌برد، بلکه روی جزءجزء خانه کار می‌کند. می‌تواند در کج را درست و کف چوبی لق و پرسروصدای اتاق را سفت کند: موقعیتی برای شروع بیابد، یعنی شخصیتی را خلق کند. او قبلا دیوار را رنگ زده: صحنه‌ای ده صفحه‌ای را نوشته است. رمان نیز مانند خانه، ملموس است و ماهیتی انتزاعی و مرموز ندارد.

نجار می‌داند که هر قسمت خانه را که تعمیر می‌کند به کل خانه تعلق دارد. و نویسنده می‌داند که هر صحنه از رمانی که می‌نویسد با کل رمان ارتباط و پیوند دارد. همهٔ رمان در وجود اوست و او تکه‌تکه آن را خلق می‌کند.

رمان موجودی زنده نیست تا برآن چیره شویم. رمان اثری متشکل از قسمتهای مختلف است و باید قسمتهایش را به هم پیوند داد. و نویسنده هر بخش را در مدت زمانی خاص می‌سازد.

بهترین دلیلی که نویسنده می‌تواند برای غلبه بر ترسش بیاورد و رمانش را آغاز کند، وجود رمانهای دیگر است. تاکنون میلیونها نفر، میلیونها رمان نوشته‌اند. نویسندگان آدمهای بزرگ، استثنایی و ابر انسان نیستند. آنها آدمهای معمولی اند که آثاری بزرگ خلق کرده‌اند.

نویسنده هرگز نباید از افسانه‌های عامیانه‌ای که در بارهٔ زندگی نویسندگان بزرگ و پرهیبت ـ که به دستاوردهای شگفت‌انگیزی رسیده‌اند ـ شایع کرده‌اند، بیمی به دل راه دهد. آنها هم صرفاً نویسنده بودند. و رمز موفقیتشان در تصمیمشان بوده است: حرفه‌ای که پیوسته بدان مشغول بودند.

پس رمانتان را از همین امروز شروع کنید و هر بار، کمی بنویسید.

۲۰. استفاده از توصیفهای مادی برای انتقال

انتقال: گذر از یك مکان، حالت، مرحله از تحول، نوع و غیره به مکان، حالت، تحول و نوعی دیگر؛ همچنین تغییر دوره، مکان، عبارت و غیره به وضع دیگری که این تغییر در آن صورت گرفته باشد (فرهنگ نوین دانشگاهی و بستر).

در نگارش از «انتقال» برای تغییر زاویه دید، مکان، زمان و لحن استفاده می‌کنیم. نوع ظریف و اساسی انتقال نیز توصیف مادی است.

بسیاری از نویسندگان استفاده فرعی از توصیف مادی را درك نمی‌کنند یا با ارزش نمی‌دانند. اما توصیفهای مادی نه تنها واقعیتی مادی (تصاویر شنوایی، بصری، بویایی، چشایی و لامسه) را طرح می‌کند، بلکه به کار انتقال نیز می‌آید. در حقیقت پلهایی کوچك و نامحسوس است.

تغییر زاویه دید: از دیدلیلا: لیلا فکر کرد خانه فرسوده و ترسناك است. ممکن است موقع خواب، روحی سرش را ببرد. (انتقال) تارعنکبوت را از گونه‌اش پاك کرد. تارهای عنکبوت در تاریکی تاب خورد و به صورت رالف چسبید. (از دید رالف) رالف تارهای عنکبوت را از روی دماغش پاك کرد فکر کرد: امشب وانمود می‌کنم که روح هستم و سرش را می‌برم.

تغییر حالت روحی شخصیت: خوش‌خلقی: فارلی ناگهان از خواب پرید و با خوشحالی خندید. خواب دیده بود چهل زن... دارند بدن استخوانی‌اش را مشت و مال (ماساژ) می‌دهند. (انتقال) روی تخت بلند شد و نشست ولی از درد ناله‌اش بلند شد. ورم مفاصل در بدنش مثل سیمان سنگ شده می‌ماند. (بدخلقی) ناله‌کنان گفت: «کثافت! فایده ندارد. تنبل. چه بدن مزخرفی دارم!»

تغییر مکان و سپس برگشتن به مکان اول: اتاق نشیمن: فرد دست از خواندن کشید و به صندلی جنبنده تکیه داد. به صدای تق تقی که زنش در آشپزخانه راه انداخته بود گوش داد. می‌دانست که بلا دارد برای درست کردن املت پیاز خرد می‌کند. (آشپزخانه) بلا به طرف اجاق گاز دوید. گفت: چرا همیشه می گذارم قهوه بجوشد؟ شعلهٔ گاز زیر قوری قهوه را کم کرد. (اتاق نشیمن) فرد به قل‌قل قوری قهوه گوش داد و پوزخند زد. گفت: چرا همیشه می گذارد قهوه بجوشد؟

عبارت توصیفی انتقال‌دهنده، باید بسیار گزیده و آغاز توصیف با جمله قبل ارتباط داشته باشد؛ و آخر توصیف نیز باید با جمله بعدی مرتبط باشد.

مثال: مارتی لیوان نوشیدنی را انداخت و وقتی لیوان خرد شد عقب پرید. «صدای شکستن لیوان بسیار بلند بود. زنش از اتاق خواب داد زد: «چه صدایی بود؟»(۱۴)

انتقال مثل پل کوچکی است که دو نقطه را به هم وصل می‌کند. می‌توانیم به وسیلهٔ آن بی‌آنکه حرکت داستان را متوقف کنیم، از جایی به جای دیگر برویم.

۲۱. رمان پرماجرا و رمان غم‌انگیز (۱۵)

بهتر است گاهی شکلی ادبی را از جو وزین و روشنفکرانه‌اش خارج کنیم و به آن به عنوان امکانی برای خلق رمان بنگریم. به عنوان مثال می‌توان تفاوت بین رمان غم‌انگیز (تراژدی) و رمانِ پرماجرا را از این دید بررسی و برای درك این شکلها آنها را با هم مقایسه کرد.

رمان پرماجرا و رمان غم‌انگیز هر دو، شخصیتهایی اصلی دارند که در تقلای بین مرگ و زندگی هستند. شخصیت اصلی رمان پرماجرا مصیبت زده نیست. چون به طور ارادی درگیر با ماجراهایی بیرونی شده است. او آگاهانه با پلیدیهای جهان پیرامون خود ستیز می‌کند. ممکن است زندگی و مرگش برای خودش مصیبتبار باشد، اما خواننده فقط در ماجراهای او شریك می‌شود. و باز احتمال دارد بمیرد، اما پس از نابودی پلیدی، خواهد مرد. اگر پلیدی را شکست داد و زنده ماند، از او قدردانی می‌کنند. به علاوه چون می‌خواهد پلیدی پیرامون خود را شکست دهد، قهرمان است نه مصیبت‌زده.

رمان پرماجرا: وکیلی حقه‌باز که می‌خواهد ارثیهٔ متعلق به جفری کین را به وی نپردازد، او را به عنوان دیوانه به تیمارستان می‌فرستد. جفری کین از تیمارستان فرار می‌کند و وکیل را می‌کشد. سپس مبارزه‌ای را برای کشتن همهٔ وکلای حقه‌باز آغاز می‌کند.

در رمان پرماجرای فوق، انگیزهٔ جفری برای کشتن وکلا روشن است. و هرگونه اطلاعات دهی دیگر نویسنده در این مورد، انگیزهٔ اولیهٔ او را بیشتر تبیین

می‌کند. انگیزهٔ جفری هیچگاه تغییر نمی‌کند یا عمیقتر نمی‌شود. او مبارزه را آگاهانه انتخاب کرده است. و لذتی که از کشتن آدمهای به گمانش پلید، می‌برد بیش از احساس گناه از انجام کاری پلید است. جفری سعی نمی‌کند جلوی خود را بگیرد. سعی او براین است تا همهٔ وکلای حقه‌باز جهان را نکشته، دستگیر نشود. و در تمام مدتی که او را تعقیب می‌کنند، خواننده زیرکی او را می‌ستاید و به هیجان می‌آید. البته خواننده برای قربانیان بی‌گناه، دل می‌سوزاند اما از ماجراها لذت می‌برد.

اما از آن سو، مایهٔ شخصیت اصلی رمان غم‌انگیز، او را مجبور می‌کند در حوادث جهان که نابودش می‌کند نقشی برعهده گیرد. کشمکش او درونی و روحی است. گویی قدرتی جبری و وحشتناک او را به پیش می‌راند و او سعی دارد برآن مسلط شود ولی نمی‌تواند. خواننده از کارها (ماجراها)یی که او ناگزیر است انجام دهد بیزار است، ولی در کشمکش درونی‌اش با او مشارکت می‌کند.

رمان غم‌انگیز: رابرت دورن[۱۶] تمایل شدیدی نسبت به کشتن دختران بوری که گوشوارهٔ الماس بدلی می‌زنند دارد. رابرت می‌داند که این کار عملی غیراخلاقی، غیر قانونی و خطرناک است، ولی با وجود اینکه می‌خواهد از این کار دست بکشد، نمی‌تواند.

در رمان غم‌انگیز فوق، خواننده با رابرت دورن در تقلایش برای دست کشیدن از آدمکشی شریک می‌شود. خواننده با اینکه شاهد آدمکشیهای اوست، اما دلش برای وی می‌سوزد. چون او چاره دیگری ندارد. خواننده باتمایل غیرقابل کنترل او احساس همدردی می‌کند. (چون خود او نیز تمایلات این چنینی، فراوان دارد.) قدرتی جبری و بی‌رحم روح رابرت را تسخیر کرده است و بر او ستم می‌کند. خواننده به حال قاتل بیش از قربانی گمنام تأسف می‌خورد. خواننده قربانی را نمی‌شناسند. اما تمام توجهش به شخصیت صمیمی و معذب رابرت است.

وقتی رابرت در شهر دنبال قربانی دیگری می‌گردد، خواننده با عذاب درونی‌اش آشناست و می‌داند که چگونه وی در جدال با جبر درونی خویش است. خواننده از رابرت درخواست می‌کند که: «نکن رابرت!» و امیدوار است که این بار او کسی را نکشد. اما از آن طرف، وقتی جفری وکیل حقه‌باز دیگری را شکار می‌کند تا بکشد، خواننده صرفاً از خود می‌پرسد که چگونه جفری می‌تواند از دست پلیس بگریزد. وقتی جفری آدمکشی می‌کند عذاب درونی نمی‌کِشد وگرنه دست از آدمکشی برمی‌داشت. رابرت نمی‌تواند آدم نکشد اما جفری می‌تواند.

رابرت دائماً سعی می‌کند بفهمد که چرا مجبور است آدم بکشد. انگیزه‌هایش ثابت نیست، بلکه پیوسته عمیقتر می‌شود. داستان روح و ذهنش را به نمایش می‌گذارد. او در جدال با پلیدی است اما نیروی جبری در درون اوست. و فقط وقتی سرانجام به انگیزه‌های واقعی‌اش (نوع خاص جبر درونی‌اش) از طریق مکاشفه پی می‌برد، نویسنده می‌گذارد دستگیر یا کشته شود. اگر چه به ضعف شخصیت خویش که زندگی‌اش را مصیبت بار کرده است پی می‌برد اما نمی‌تواند مانع نابودی خویش شود. خواننده به او عشق می‌ورزد و برایش دل می‌سوزاند.

و اینها تفاوتهای کلی بین رمان غم‌انگیز و رمان پرماجراست. با این حال این دو شباهتی اساسی نیز با یکدیگر دارند. هر دو شخصیت اصلی باید درست پس از سه چهارم از رمان شاهد تغییر شخصیت خود و نیز چرخش شدید حوادث باشند.

در رمان پرماجرا جفری باید ببیند که زنگار تنفر از وکلای حقه‌باز، کاملاً از دلش زدوده شده است و با خود عهد کند که دست از کشتن آنها بر می‌دارد. اما بعد باز نویسنده باید وضعیت حیرت‌انگیز دیگری را به وجود بیاورد تا جفری نتواند دست از آدمکشی بردارد:

مثال: وکیل فاسدی که در این مدت مشغول بررسی و تعقیب کارهای جفری بوده، پیش او می‌رود و مدارک غیرقابل انکاری دال بر محکومیتش به او نشان می‌دهد. و بعد پولی به عنوان حق‌السکوت می‌خواهد. با اینکه جفری با خود عهد کرده که دیگر کسی را نکشد، باید با کشتن وکیل فاسد، مدارک جرمش را از او بگیرد.

در رمان غم‌انگیز نیز رابرت باید بر تمایلش نسبت به آدمکشی غلبه کند. سرانجام یک بار او بر جبر درونش برای کشتن یکی از قربانیانش که زن جوان موبوری با گوشوارهٔ الماس بدلی بوده، چیره می‌شود. اما آرامش روحی‌اش زیاد دوام نمی‌آورد. چرا که معلوم می‌شود آن چیرگی، موقتی بوده است. او باید تا پای مرگ بکشد و رنج ببرد.

مثال: رابرت که نومیدانه تلاش می‌کرده از کشتن زنان جوان موبور با گوشوارهٔ الماس بدلی، دست بردارد، به مطب روانپزشک می‌رود و دکتر او را تحت درمان خواب مصنوعی قرار می‌دهد. رابرت یادش می‌آید که خواهر جوانش که دختر نوزده سالهٔ موبور و شروری بوده و خوی آدمکشی داشته است، گوشواره‌های مادرش را می‌دزد و دستگیر می‌شود. و برای فرار از مجازات، چراغ رومیزی برنجی را به سر مادرش می‌کوبد. و مادرش وقتی از بیمارستان به خانه برمی‌گردد، کاملاً فلج بوده است. رابرت می‌فهمد که از خواهرش متنفر بوده و دختران موبور را به جای خواهرش می‌کشته است. اما اکنون دیگر تمایلی به کشتن خواهرش ندارد. از قضا روانپزشک خود زنی موبور است که گوشوارهٔ الماس بدلی به گوشهایش زده است. رابرت نمی‌تواند جلوی خودش را بگیرد و او را نیز می‌کشد. و بعد می‌فهمد که دیگر درمان ناپذیر و قاتلی بی‌عقل است. به بام ساختمان بسیار بلندی می‌رود و خود را از آن بالا پرت می‌کند.

اگر چه دل خواننده از عاقبت مصیبت بار رابرت به درد می‌آید. اما از آن طرف نیز خوشحال می‌شود. چرا که دیگر نیست تا همچنان دختران موبور را بکشد.

۲۲. نثر سبکدار

با اینکه رمان شکلی است که نوشتنش نیاز به مهارت و کار طاقتفرسا دارد اما از انعطافهایی نیز برخوردار است. همه نویسندگان سعی می‌کنند صاحب سبک و قریحهٔ شاعران غزلسرا شوند و نثرشان چنان والا باشد که شاعران بزرگ در برابر آن همچون سیاه‌مشق نویسانی فرتوت جلوه کنند. اما وقتی حرفه‌ای تر شدند، بر حس خود نمایشان مسلط می‌شوند. حرفه‌ای نویسی مقدمهٔ معقول نویسی است. با این حال گاهی نویسندگان می‌توانند با احتیاط و بدون حذف کارکرد یا تضعیف نثرشان، از نثر فاخر به جای نثر کارکردی (عادی) استفاده کنند.

مثال (نثر کارکردی): وقتی آقای راجرز داد زد که پل آدم احمق و بی‌لیاقتی است، پل به دسته‌های صندلی چسبید به پیرمرد نگاه نکرد. از اینکه ۳۰۰۰/۰۰۰ دلار از حساب بانک مفقود شده بود شرمنده بود. می‌خواست بعد از اینکه از شغل ریاست دایره وام اخراجش کردند، بی سروصدا خودکشی کند.

نثر فوق، نثر برجسته ای نیست بلکه کار کردی است. و هدف آن نیز مطرح کردن وضعیت، طرز برخوردها و عملی احتمالی در آینده است. با این حال گاهی صحنه سرشار از احساس و قدرت نمایشی است. و چنان قوی است که نثر هنری را نیز بی‌آنکه ضعیف شود در خود حل می‌کند.

مثال (نثر سبکدار): خشم در صدای آقای راجرز چنان برهشیاری پل نهیب زد که او خود را به دیوار چسباند. به سالها وفاداری‌اش به بانک، به روابط نامشروعش با همسر آقای راجرز و اشتیاقش برتکیه زدن براریکهٔ معاونت بانک فکر کرد و سست شد. آن اشتیاق اینک آماج تکه سنگ‌های یاسی که با انزجار راجرز گردهم می‌آمد، بود و خرد می‌شد. آه حقیقت وجودش را آرام کرد و ساکت و بی‌حال تپانچه‌ای را دید که به شقیقه‌اش نشانه رفته بود. (۱۷)

هنگامی می‌توان چنین نثر شاعرانه و سبکداری را پذیرفت که موقعیت داستان قدرت و استحکام لازم را داشته باشد و در برابر یورش نثر هنرمندانه تاب بیاورد: این گونه نثر فاخر اغلب بی‌آنکه محتوا را از بین ببرد به نظم و ترتیب جملات کمک می‌کند. اما باید از آن به گونه‌ای مؤثر استفاده کرد و نه به طور دائم؛ تا مبادا نمایش قریحه و سبک اهمیتی بیش از محتوا پیدا کند. به بیان دیگر خواننده اول باید محتوا را بخواند و بعد متوجه نثر شود.

۲۳. داستان تدوینی

داستان تدوینی یکی از مشکلترین اشکال داستان نویسی است، و نوشتن آن نیاز به تسلط و تمرکز و هوشی خاص در پیوند دادن داستانها، خط طرحها، خاطرات؛ رجوعهای به گذشته و زاویه دیدهای متفاوت دارد. درحقیقت شکلی از داستان است که جدول معمایی از شخصیتها دارد و خواننده باید آنها را به هم پیوند دهد.

اثر تدوینی: هر اثر ادبی مرکبی که در آن چندین عنصر کم و بیش ناهمگن با یکدیگر ترکیب شوند یا بیامیزند و معمولاً روی یکدیگر قرار گیرند یا قسمتی از همدیگر را بپوشانند (فرهنگ نوین دانشگاهی وبستر).

مثال: چهار زن مشغول ورق بازی هستند. آنها منتظر فرصتی مناسب و ورود سایمن فیشرمن میلیاردر هستند. قرار است سایمن نام زنی را که برای ازدواج

انتخاب کرده است اعلام کند. هر زنی به دلیلی می‌خواهد با او ازدواج کند.

داستان تدوینی را تکه‌تکه می‌نویسند و اجزای گزیده‌اش را با هم به نحوی می‌آمیزند و می‌چینند که شک و انتظار ایجاد و نمایشی شود. در واقع داستان را با استفاده از زاویه دید تك‌تك بازیگران می‌نویسند و نویسنده از یك زاویه دید به زاویه دید دیگر می‌پردازد و هر بار که دیدگاهی را افشا می‌کند، مقدار بیشتری از داستان یا طرح آشکار می‌شود.

مثال: ساندرا ثروت او را می‌خواهد. مایرا به دلیل اینکه سایمن بانك پدرش را ورشکست کرده است، می‌خواهد او را بکشد. لوئیس که به طور مخفیانه متخصص خواب مصنوعی (هیپنوتیزم) است می‌خواهد با مدهوش کردن او، تمام پولهایش را به نام خود کند. اما جودی عاشق اوست.

نویسنده می‌تواند موقع نوشتن داستانی سنتی با چند زاویه دید، از زاویه دید شخصیت اصلی، درجه دو، درجه سه و حتی بسیار فرعی استفاده کند. اما در داستان تدوینی فقط از زاویه دید شخصیتهای اصلی استفاده می‌کنند. چرا که استفاده از زاویه دیدهای دیگر جدول معمای اشخاص را پر از اطلاعات ریز و درهم و برهم می‌کند و موجب سردرگمی یا حواس پرتی خواننده می‌شود.

بهترین شیوه برای تغییر زاویه دید، استفاده از گفتگویی است که ظاهراً برای وقت‌گذرانی، اما در واقع بیانگر جزئی از داستان هر شخصیت و نگرش اوست و هرچه بیشتر شخصیتها را افشا می‌کند.

مثال: وقتی لوئیس به قد و قامت سایمن فکر کرد، دعا کرد کسی متوجه لرزش دستش نشود. زیر لب گفت: «من روی دو شرط می‌بندم نه خال حکم» از شهوتی که وجودش را فرا گرفته بود، متنزجر بود. جودی گفت: «قبول». بعد آهی کشید و دوباره گفت: «به نظرم سایمن دارد واقعاً به ما ظلم می‌کند.» مایرا شانه‌ای بالا انداخت و گفت: «سایمن کارهای بدتر از این با ما کرده و تنها من نیستم که روی بدنم آثارش مانده و می‌توانم اثبات کنم.» ساندرا یقی زد زیرخنده و گفت: «یك بار سعی کرد مرا بزند. من هم همچین زدمش که عاشقی از یادش برود.» لبان مایرا لرزید. گفت: «بیش از این حقش بود.» بعد با بی‌حالی به ورقهای دردستش چشم دوخت. آنها مثل سنگ یادبودهای دور قبر پدرش بودند: «بابا، بابا، من سایمن را نابود می‌کنم، می‌بینی، همان طور که تو را نابود کرد.» درحالی که با بی علاقگی بازی می‌کرد، یاد صبح روزی افتاد که سایمن را دید.

همان گونه که دیدید، این بند از صحنه با زاویه دید لوئیس آغاز شد و با زاویه دیدهای جودی، مایرا و ساندرا ادامه پیدا کرد و با دیدگاه مایرا به پایان رسید و همهٔ دیدگاهها نیز از طریق گفتگو بیان و ضمن آنها کمی اطلاعات نیز افشا شد.

زنها نباید با یکدیگر غریبه باشند. به علاوه باید آنچه از همدیگر می‌دانند اطلاعات سرپوشیده‌ای را هویدا کند. این اطلاعات را هر یك از دیدگاهها آشکار و نکات پنهانی را دربارهٔ سایمن میلیاردر افشا می‌کنند.

مثال (از زاویه دید جودی): جودی ساندرا را تحقیر می‌کرد. چون دائم بدنش را مثل پرچم به اهتزاز درمی‌آورد: بیا و به من ادای احترام کن! سایمن از زن چیزی بیش از روابط جنسی می‌خواست. یار می‌خواست. مایرا گفت: «خدای من چه دستهای زشتی دارم.» جودی کم مانده بود یقی بزند زیر خنده. با خود گفت: «روحت هم زشت است. سایمن پدرت را بیچاره نکرد. پدرت می‌خواست سایمن را بیچاره کند.» جودی ورقها را دردستانش فشرد: «مرا انتخاب می‌کند.»

داستان فرد میلیاردر، داستانی فرعی است و چون فقط در آخر داستان در صحنه حاضر می‌شود، نمی‌تواند خط طرح خودش را بیان کند. داستان او را باید تك تك زنان با اطلاعات و خاطراتشان دربارهٔ او و نگرششان نسبت به او فاش کنند. طرح خطی میلیاردر را زنان می‌نویسند. بدین معنی که هر یك وجه روشنی از شخصیت او را که دیگران نمی‌دانند افشا می‌کند. و خواننده، این قسمتها را به هم پیوند می‌دهد. در حقیقت خواننده نمایش را بسط می‌دهد و تاثیر داستان میلیاردر را آشکار می‌کند.

شك و انتظار زمان حال باعث سطوح مختلف تنش در داستان می‌شود: میلیاردر کدام زن را انتخاب می‌کند؟ آیا خواننده قبل از ورود او می‌فهمد؟ در اتفاق زمان حال، عمل داستانی چندانی وجود ندارد. عمل و نمایش فقط در خاطرات کوتاه و رجوعهای کوتاه به گذشته زنان و نحوهٔ ارتباط زندگی گذشتهٔ آنها با فرد میلیاردر است.

نویسنده باید حتی دیدگاه میلیاردر را نیز از طریق رجوعهای به گذشتهٔ زنان افشا کند؛ اگر چه این کار قابل توصیه نیست. شخصیت میلیاردر تا وقتی مرموز است و تکه‌تکه، و خواننده با متصل کردن تکه‌ها به یکدیگر، آنها را به کل واحدی تبدیل می‌کند، جالب و پیچیده است. و باز خواننده با چسباندن تکه‌های شخصیت میلیاردر به هم می‌فهمد که او چه زنی را انتخاب می‌کند و چرا. البته نویسنده باید گاهی از علائمی گیج‌کننده و دروغین استفاده کند تا خواننده در حدس زدن گمراه شود.

پانویس:

۱ ـ Lutheran ـ پروتستان و پیرو عقاید مارتین لوتر.

۲ ـ Fundamentalist ـ اعتقاد بر این که ظاهر متن انجیل صحیح است و باید مبنای عمل و اندیشهٔ مذهبی باشد.

۳ ـ این سخن شاید در مورد مصداقهای مسایل اخلاقی درست باشد اما در مورد مسایل مطلق اخلاقی مثل دزدی، دروغگویی و غیره صحیح نیست. م.

۴ ـ Angora

۵ ـ Checker

۶ ـ William Saroyan

۷ ـ Sir Galavant

۸ ـ Quaddara

۹ ـ Escuffa

۱۰ ـ Sir Treleway

۱۱ ـ Estoc

۱۲ ـ Espalliers

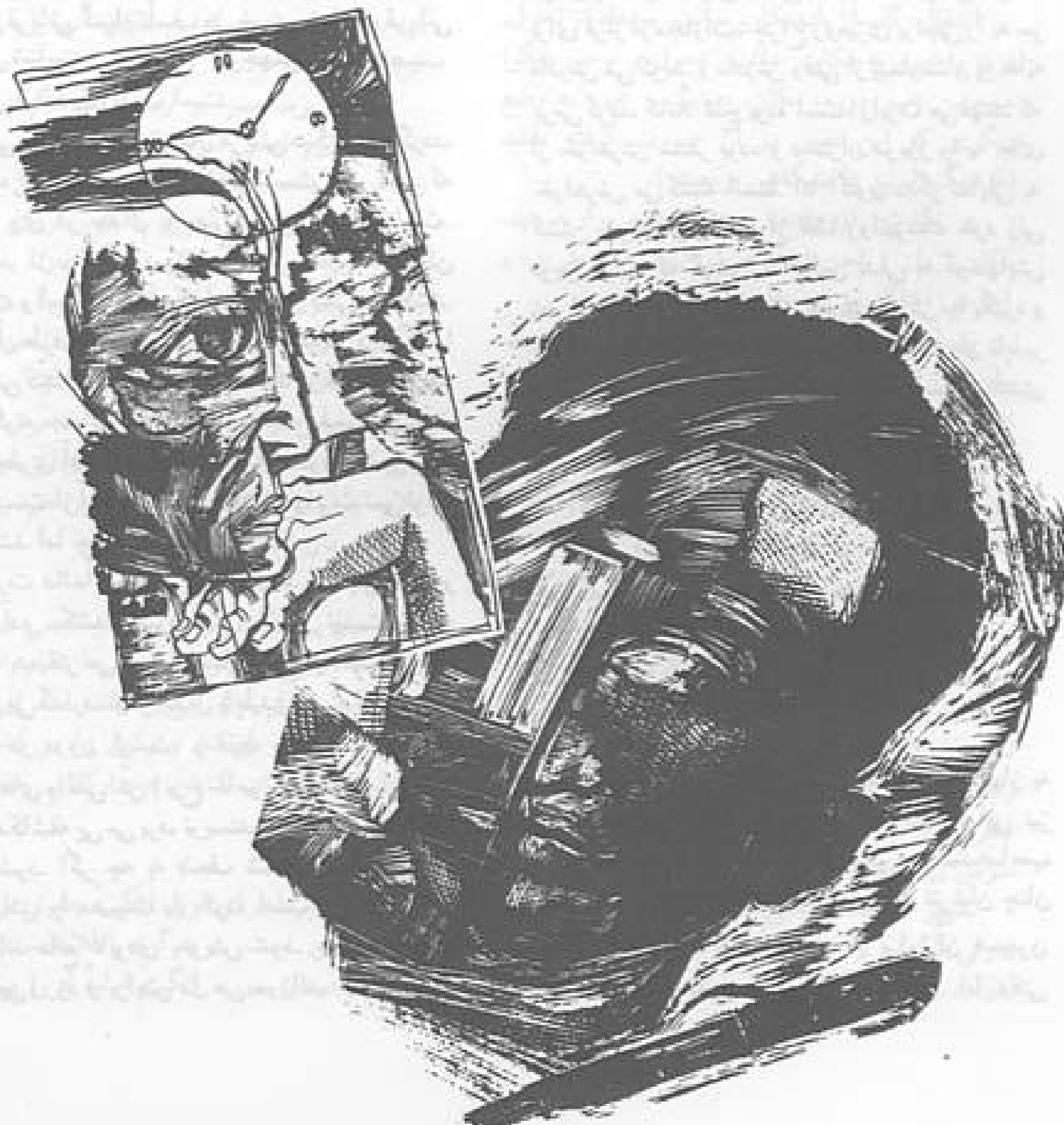
۱۳ ـ Episodes

۱۴ ـ این جمله به دلیل تفاوت طرز نگارش انگلیسی یا فارسی، پس از جملهٔ «صدای شکستن لیوان بلند بود» نیامده است. اصل جملات در انگلیسی چنین است: صدای شکستن لیوان بسیار بلند بود: «چه صدایی بود؟» زنش از اتاق خواب داد زد.

۱۵ ـ Tragedy Novel

۱۶ ـ Dorn

۱۷ ـ انتقال سبك نویسندگان از یك زبان به زبان دیگر به دلیل ویژگی‌های زبانی، کار بسیار مشکلی است. در مثال فوق نیز سبك نویسنده فقط تا حدودی حفظ شده است.



گل چه پایان قشنگی دارد

[فصلی از یادداشت های ساعت بیست و پنج]

■ علیرضا قزوه

اشاره:

«یادداشت های ساعت بیست و پنج»، عنوان یك سری دست نوشته های روزانه است. این چند خاطره، با کمی دست کاری، مربوط می شود به سالهای ۶۴ تا همین اواخر.

(۱)

داشتی پیاده می رفتی به جلسه هفتگی، در خیابان بچه ها را دیدی که دارند می آیند. نیکو بود و یوسف و ساعد. و آن چهارمی که نمی شناختی ش، جوانی محجوب بود و عینکی.

جلسه همین چند ساعت پیش تمام شد. مثل همیشه با برکت بود و امشب به برکت وجود آن جوان، حال و هوایی دیگر داشت. ساعد شما را به هم معرفی کرد، اصلا فکر نمی کردی این آشنایی آنقدرها مهم باشد. در جلسه، بغل دستی ات پرسید: هراتی است؟ و تو گفتی: گمانم... بله، هراتی است. معلوم بود قبلا هم رفت و آمدهایی داشته. دیگران هم شعر می خوانند، شاعرانی هستند که شعرشان کپی خودشان است، بعضی شعرها آدم را به نفس تنگی می اندازد. اما این جوان دوست داشتنی، علی رغم قد نسبتا کوتاهش، هرگز از قماش آن کوتوله هایی نیست که پی آب و نان و اسم و رسم، هزار انجمن را سکه و می زنند. شعر این جوان حسابی مرا گرفت، چه اسم بامسمایی داشت، سلمان، چه اسم نازنینی...

(۲)

امروز سلمان را دیدی. بعد از چند ماه، با یك دفتر پر از شعرهایی ابری. یك سطر از شعرش این بود: دلم برای جبهه تنگ شده است. مثل ماشین آتش نشانی رفتی سراغش. گفتی: بچه ها دارند می روندها...

گفت: به خدا خیلی شرمنده پدرم هستم. فصل کشت و کار است و مدتها قول داده ام بروم کمکش. انشاءالله سفر بعد مرا هم خبر کنید.

بعد پرسید: راستی این دوست همشهری ما باز هم برایت شعر می فرستد: عابدین عباسی را می گفت. «امشب دوباره کسی را آوردند که سر نداشت.»

این پایان شعر سلمان بود. چه پایان قشنگی... بعضی ها چه پایان قشنگی دارند.

**

(۳)

امروز سلمان خیلی عجله داشت. بعد از مدتها همدیگر را دیدن فقط توانستیم روبوسی کنیم و چند کلمه خوش و بش. می گفت: رفته بودم کاشان، مشهد اردهال، سر قبر سهراب، لابد رفته بود چینی تنهایی سهراب را بند بزند. گفتی: آذر ماه... گفت: چه خبر است؟ گفتی: به واژه هایت آماده باش بده، نخستین کنگره شعر جنگ. خندید و گفت: تا آن موقع خدا بزرگ است. بعد یك وانت پیکان جلوی پایمان ترمز کرد. حسین خسروجردی بود، سلمان سوار شد و رفت.

**

(۴)

امروز دوباره هوای جلسه آفتابی بود. سلمان آمده بود با یك کیف دستی آبی رنگ که بوی نارنگی و پرتقال می داد. جلسه شلوغی شده بود. مجبور بودیم صندلی مان را به بزرگترها بدهیم یا طبق معمول، به نفع خانم ها عقب نشینی کنیم. رفتی پشت سکوی پنجره، بعد سلمان هم به درد تو مبتلا شد و آمد کنارت نشست.

تو سمت چپ او نشسته بودی، و او می خواند: «من هم می میرم / نه مثل غلامعلی که از درخت به زیر افتاد /... در خیابانی شلوغ / در برابر بی تفاوتی چشم های تماشا / زیر چرخ های بی رحم ماشین...»

با این همه در صدایش، آرامش عجیبی بود. شعرش که تمام شد، می خواستی حرفی بزنی که بر زبانت ماند. وحید منصرف کرد. می خواستی بپرسی، سلمان! آیا این مرگ ها تو را راضی می کند؟ آخرش هم نپرسیدی...

**

(۵)

امروز خسته و کوفته از راه رسیدی و یکراست رفتی اطاق کارت.

نزدیك ظهر بود که نصرتی گفت: ببینم دیشب تلویزیون را نگاه کردی؟ این شاعر کی بود؟ سلمان می شناختی... تصادف کرد و... ناگهان ساختمان ده طبقه بر سرت خراب شد. رفتی به اطاقت و طاقت نیاوردی، و هنوز ابرهای خبر هفته های قبل بر پنجره ها نشسته بود، در را بستی و یکبار دیگر اطاق را با ابرهای دلت فرش کردی.

**

(۶)

سر قبر سلمان ایستاده ای. حاج آقا می گوید: با هم دوست بودند، و سلمان در آغوش دو شهید به ما لبخند می زند. سه دوست، سه همبازی روزهای کودکی و درد. در زمینی سبز که چشم چمن هایش همیشه خیس است.

بچه ها در خود شانند. قدم زنان تا خانه پدری سلمان می رویم، رابعه و رسول را می آورند، چشم ها دوباره بارانی می شود، مثل روزهایی که سلمان برایمان شعر می خواند.

**

(۷)

در مسجد خرم آباد تنکابن کنار دو پیرمرد نشسته ای. حرف از سلمان است. یکی شان می گوید: پس پسر فلانی هم شاعر بود... و آن دیگری می گفت: تمام محرم را می آمد توی همین مسجد، همینجا و با مردم روستا عزاداری می کرد.

و هیچ کس باورش نمی شد که کوچه های مزردشت چه شاعر بزرگی را از خود عبور می داد و مردم آنجا باور نمی کردند که سلمان، بزرگتر از خیلی هاست، با دردهای بزرگ و اصیلش. و تو سرت را پایین انداخته بودی و به گلیم مسجد خیره شده بودی و سلمان بود که مدام در گوشت نجوا می کرد:

من شعرهای نگفته مادرم را می نویسم
من نبودم
من شاعر نبودم
مادرم یتیم شد.

(۸)

امروز مراسم دومین سال سلمان بود. رفتی دانشکده هنر. حسینی و عبدالملکیان و راکعی و خیلی های دیگر هم بودند. بچه ها پرسیدند: برای سلمان چه گفتی؟ می خواستی شعری را که دیشب در قم نوشته بودی بخوانی، که نخواندی.

دیشب سلمان آمد، قلم را از دستت گرفت و شعری نوشت و رفت. فقط اسمت را خودت پایین شعر نوشتی و عنوانش را گذاشتی: «در روزگار قحطی وجدان». دیشب همه اش به فکر سلمان بودی.

**

(۹)

فلانی در نقدش چقدر سعی کرده ثابت کند تو تحت تاثیر سلمانی. این افتخار تو است که بتوانی مثل سلمان باشی، مثل او شعر بگویی. و اصلا این برای تو افتخار است که تحت تأثیر سلمان باشی. سلمان در شعر، استاد تو بود. او با سکوتش به تو درس می داد، با نگاه های مهربانش و با مرگش.

**

(۱۰)

این روزها تعریفش را از خیلی ها می شنوی. این اواخر از فلان شاعر مثلاً سوپر آوانگارد شنیدی که می گفت: نیایش واره هایش عالی است. همین چند روز پیش، یکی از همین بچه های کمی تا قسمتی دوست، می گفت که صاحب کوچه هم درباره سلمان، به طور شفاهی چیزکی گفته، که سلمان خیلی حیف شد و اگر می ماند چه می کرد و چه می شد، چیزی به این مضمون، گناهش گردن راوی شمالی اش.

- کتاب حقوقی که درآمد، هزار و اندی صفحه، اندر فواید شعر، موعظه فرموده بود، خوش انصاف، فقط در صفحه ۱۰۷ تا پرهیزی کرده بود و ذکر نامی از سلمان و چند اسم دیگر و بقیه باز همان آش بود و همان کاسه، دوباره همان دف دف دف و کف کف کف و موج های تنومندی چون سلمان... به قول آقا بزرگ خودمان: این نیز بگذرد.

**

(۱۱)

دلم می خواهد یکبار دیگر به تنکابن بروم، به مزردشت، پشت حیاط خانه شان. کنار آن دو شهید و کنار سلمان. دلم می خواهد دوباره رابعه و رسول را ببینم، الان دیگر باید بزرگ شده باشند. شاید الان به مدرسه می روند. دلم می خواهد از آنها بپرسم: به کدام مدرسه می روید؟ و آنها بگویند: به مدرسه سلمان هراتی.



به یاد سلمان هراتی



سلمان

● محمدرضا عبدالملکیان

و بدینسان زاده شد
در مفصل دریا و درخت
تا دریا
دریایی دیگر را باور کند
حیرتِ کلامِ کاوشگران
خبر از کان بیکرانه‌ای داشت

و بدینسان
در مفصل دریا و درخت
بَدَخشانِ شعر
از سپیدهٔ سر انگشتانِ سلمان
سر برداشت
هلهلهٔ ابر
و طراوت دوباره جنگل
تمام افراها او را با نام می‌شناسند
«سلمان، سلام»
و شمشیر شعر سلمان
در پنجه هر درخت می‌چرخد
رو در روی تبرداران و تبهکاران
«سلمان، سلام»
شالی کاران شمال می گویند:
و شعر سلمان
شانه در شانهٔ شالی کاران
در مزرعه کار می کند
نشاء می‌زند
عرق می ریزد
و زالوان خون‌آشام
سر در رگهای سلمان فرو می کنند
بدینسان است که شعر سلمان
هیچگاه بی‌لبخندی تلخ
دریچهٔ دلی را نمی گشاید
و هیچگاه بی‌اشارتی از رنج
جهت آفتاب را نمی‌نماید
«سلمان، سلام»
کودکان روستای «مَزِر دشت[1]» می گویند:
و سلمان، امانتدار نجابت جنگل
میوه بینایی را
بر سفرهٔ سبز آنان می گذارد
و آسمان دلش را
بر نهال‌های نورس روستا می‌بارد
«سلمان، سلام»
سربازان و بسیجیان جبهه می گویند:
و سلمان، رگبار بیدریغ عدالت
با شانه‌های زخمی شعرش
نعش شهیدان را
در چشمان شهر می‌چرخاند
سلمان، به خانهٔ هر شهید سر می‌زند
در کنار کودکانشان می‌نشیند
و با سر انگشتِ دلسوخته‌ترین کلمات
از گونهٔ آنان
زبانه‌های اشک و آتش را برمی چیند
«سلمان، سلام»
مرگ می گوید:
و سلمان، امانتدار نجابت جنگل
آسمان سبزش را در تمام پنجره‌ها می کارد
و قلمش را به کودکان روستای «مزردشت» می‌سپارد
آنگاه بال در بال فرشتگان
پا از رکاب خاك برمی گیرد
و بدینسان است که دریا
مرگ دریا را نمی‌پذیرد

۱ـ نام یکی از روستاهای تنکابن، زادگاه مرحوم سلمان هراتی



آه ای پرنده دریایی...

● فاطمه راکعی
تقدیم به روح سبز سلمان هراتی

با آن خیال افق پیما، و آن روح سرکش غوغایی
دنیا برای تو کوچك بود، آه ای پرندهٔ دریایی

جنگل به سینه و سرکوبد، با یاد روی تو آشفته
دریا به ضجه تو را خواند، آه ای قصیدهٔ ناگفته

آن شب که خاطره‌ات را باد از ذهن آینه می‌روبید
دیدم که عکس تو را جنگل، بر لوح خاطره می کوبید

فردا چو فصل بهار آید، آه ای پرندهٔ سبزآواز
باز آ، که با تو، شکفتن را، فصلی دوباره کنیم آغاز

پیغام سبز تو را دارد، اینك تمام غزلهامان
با یاد سبز تو می‌روید، گلهای طبع شکوفامان

از انزوای زمین رفتی، تا منتهای شکوفایی
دنیا برای تو کوچك بود، آه ای پرندهٔ دریایی...

میان آتش و خون ● سلمان هراتی

(۱)
پایان آن حماسهٔ دردآلود
شامی غریب بود
شامی گرفته و غمناک
دیگر همیشه شعر
دیگر همیشه مرثیه
در بحر اشک بود

(۲)
بعد از فرو فتادن خورشید
از شانه‌های مضطرب صبح
فردا همیشه غمزده و گنگ
در هیئت غبار می‌آید

(۳)
فریاد!
آتش به جان خیمه در افتاد
چشمی به خیمه‌ها
چشمی به قتلگاه
زینب میان آتش و خون ایستاده است
ای ابر بُهت از چه نمی‌باری؟

(۴)
ای دشتهای محو مقابل
اعماق بی‌ترحم و تاریک!
ای اتفاق گرم
با ما بگو
زینب کجا گریست؟
زینب کجا به خاک فشانید
بذر صبر؟

بر ماسه‌های تو ای گردباد مرگ
وقت درنگ ناقهٔ دلتنگی
زینب چه می‌نوشت؟

دری به خانهٔ خورشید ـ ص ۶۳ و ۶۴

یک سبد مهربانی ● سهیل محمودی

آنکه مانده نگاهم به راهش
رفت و حق باد پشت و پناهش

مثل اندوه، خاکستری بود
آخرین شعله‌های نگاهش

یک خیابان ستاره گذر داشت
در شب چشمهای سیاهش

بود چون آسمان در بهاران
گریه و خندهٔ گاه گاهش

چشمه‌ها و درختان: مریدش
جنگل بی‌کران: خانقاهش

آسمان روی خود را شبی شست
بر لب جویبار پگاهش

سیر شب را ـ اگر خسته می‌شد ـ
گوشهٔ کهکشان تکیه گاهش

یک سبد مهربانی به کف داشت
عاشقی را همین بس گواهش

پرندگان می‌آیند... ● سلمان هراتی

در خیابان کسانی هستند که به آدم نگرانی تعارف
می‌کنند
اما من که دغدغهٔ خوشبختی ام نیست
به شادی این خوشبخت‌های کوچک
می‌خندم

پس می‌آیم با زنبیلهایی از ترانه و آویشن
و مردانی را سلام می‌دهم
که تو را در تنفس خود دارند
و یک لبخند تو را
به هزار بار عافیت محض
ترجیح می‌دهند

کسانی که از هم می‌پرسند:
«چگونه هنوز هم زنده‌ایم؟»
نشاط سرودهایم را حفظ می‌کنم
و ترانه‌هایم را از زیبایی می‌آکنم
و با تمام حنجره‌های صبور
آواز می‌خوانم
نشاط سرودهایم را حفظ می‌کنم
میان آفتاب و مردم راه می‌روم
و ترانه‌هایم را که از امید سرشارند
در جیبشان می‌ریزم
در سبدهای خالی شان
در دلشان
و دفتر لبخندهایم را
با مردم کوچه و خیابان
ورق می‌زنم

با کودکان امسال
مردان سالهای دیگر
که منشور تحقق آفتاب را
در سر انگشتان خویش دارند
کودکانی روشن
کودکانی از پشت آفتاب
از صلب سخاوتمند بهار
کودکانی که هر پنجشنبه عصر
در بهشت شهیدان
آیندهٔ وطنم را به شور می‌نشینند
کودکانی که مسیر بهار را تعیین می‌کنند
نشاط سرودهایم را حفظ می‌کنم
و ترانه‌هایم را از آب و آفتاب می‌آکنم
برای بهاری که هست
برای بهاران در راه
نشاط سرودهایم را حفظ می‌کنم
و با تمام حنجره‌های تشنه
فریاد می‌زنم:
تحقق آفتاب حتمی است
پرندگان می‌آیند.

پاییز ۶۵ ـ لنگرود
دری به خانهٔ خورشید ـ ص ۴۴ و ۴۵



معرّفی مجلس «سؤال و جواب دهقان یهودی با سید سجاد در کربلا»

تعزیه

■ جابر عناصری



از مطبوعات دیگر...

زارعان بذر الم و خوشه‌چینان خرمن غم، چنین روایت کرده‌اند که چون یعقوب آل‌پیغمبر حضرت زین‌العباد خسته‌جگر با اهل بیت امام از شهر شام به رخصت یزید بدفرجام روانهٔ مدینهٔ خیرالانام گردیدند، با دلیل خود «بشیر جزلم» با فغان و غم گفتند ناقهٔ ما را ازراه کربلا بگردان و درای افغان کاروان ما را بگوش قافله سالار محنت و ابتلا برسان تا بار دیگر کشتگان خود را دیده باشیم و از آن گلشن غم، گلهای الم بجیب و دامن نموده باشیم.

که لشکر عمر سعد در دم رفتن
اسیر کرده ندادند فرصت شیون
کنون برسم عزا ناله در گلو داریم
زیارت شه لب تشنه آرزو داریم
چرا که فرصت ماتم بما نشد در راه
گره شده است بدلهای خسته ناوك آه

اما چون‌دلیل ایشانرا بزمین کربلا رسانید هریك از آن سوختگان افکار و هزاران داغدار از دیدن گلزار قبور شهیدان پاره‌پاره، خود را از کجاوه‌های غم بر زمین محنت و الم انداختند و از دست حسرت خاك ندامت بر سر خود ریخته بنات‌النعش‌وار بردور مرقد آن قطب فلك امامت حلقه زده، ناله‌های زار و فغانهای بیشماراز‌دلهای ریش فکاربفلك دوواررسانیدند. امابعد از مراسم تعزیت‌داری زارع و دهقانی بود که در روز عاشورا در آن وادی پربلا گذار کرده از معرکه و غوغا ملاحظه نموده بود و معرفت از آب جگر ریشان و احوال قصهٔ آن جفاکیشان نداشت با وجود نامسلمانی متحیر و متفکر و دلتنگ میبود تا در آن وقت که سید سجاد اهل بیت ناشاد میرفتندبا ناله و فریاد در آن دشت غم‌آباد منزل نمودند.

پی سراغ همان کشتگان تشنه نهاد
روانه گشت بناچار سوی زین عباد
رسید بادل پرحسرت آن یهود غمین
سؤال کرد ز خدّام آنجناب چنین

دهقان :

آیا گروه برای خدا کنید اعلام
که کیست مهتر این لشکر و چه دارد نام؟

ملازمان:

همین جوان که رخش ز اشك دیده گلگونست
بزرگ و سرور ما عابدین دلخون است

دهقان:

سلام من بتو ای مهتر زمین و زمان
شوم فدای تو ای بهترین خلق جهان
بدل عجب الم بی‌نهایتی دارم
ز حال صاحب مدفن حکایتی دارم

سجاد:

حکایت تو چه باشد بگو بمن ای مرد
نهان مدار که بردارم از دلت من درد

دهقان:

بدانکه چند از این پیش روز عاشورا
مرا فتاد قضا را گذر در این صحرا
که صف کشیده در این دشت لشکری دیدم
بجانب دیگر ستاده سروری دیدم
ستاده بود از آن لشکر آب می‌طلبید
گهی بحجت از ایشان جواب می‌طلبید
که ناگه از دو طرف آن سپه عنان دادند
بناوك ستم آن کشته را نشان دادند
همین نه تشنگیش بار غم بدلها بود
دلم به بیکسیش سوخت ز آنکه تنها بود

سجاد:

اگرچه شرح ستم نیست نزد من مخفی
ولی ز واقعه آن جوان بگو توجلی

دهقان:

شوم فدات ز گرد سپاه نامحدود
نیافتم که به آن تشنه لب چه روی نمود
گذشت چون نفسی از جدال وحشت شد
ز آسمان بزمین شورش قیامت شد
چو این مقدمه رو داد من روان گشتم
گریختم من و در گوشه‌ای نهان گشتم
چهار روز بعد بگذشت آمدم بیرون
نیافتم اثری زان سپه در آن هامون

سجاد:

در آن زمان که باین دشت آمدی سیار

میان نعش شهیدان نظر چو کردی زار
از این جوان که گل داغ او بجان داری
حدیث کن خبری گر از آن نشان داری
دهقان:
شوم فدات پریشان ز بهر او بودم
ز هر طرف بسر نعش جستجو بودم
که ناگهان تن افتاده بی سری دیدم
بناز بالش خون خفته پیکری دیدم
نداشت در بدنش جا که زخمناك نبود
نبود یکسر مو در تنش که چاك نبود
چو سر نداشت وی از قرینه شد معلوم
که بود نعش همان شاهزادهٔ مظلوم
بمن حکایت آن کشته را بیان فرما
که بود آن سپه و کشتگان این صحرا؟

سجاد:
همان جوان که تو دیدی حسین مظلوم است
که در کتاب شما بر «شبیر» مرسوم است
گل حدیقهٔ پیغمبر است و باب من است
ز دفتر شهدا فرد انتخاب من است
سپاه شامی و کوفی بحکم ابن زیاد
شهید کرده همان کشته‌های تشنه‌نهاد
ولی بگو که دلت سوخت بهر آن سرور
نشد کباب دلت ای یهود خسته جگر؟
دهقان:
چو این مشاهده کردم دلم بجوش آمد
نفس به سینه‌ام از غصه در خروش آمد
که ناگه از طرف قبله نعره‌ای برخاست
که از صلابت آن لرزه‌ام هنوز بجاست
رسید از عقب نعره شیر غرانی
چه شیر پادشه کشور بیابانی
رسید چون بسر نعش با دو دیدهٔ تر
گرفت آن تن در خون طپیده را در بر
چنان گریست بر آن تن که من کباب شدم
ز خویش رفتم و یکبارگی ز تاب شدم
روانه گشت بسوی من از غضب نگریست
شوم فدات بگو با من این حکایت چیست؟
سجاد:
بدان صریح که شیری که داغدارش بود
جناب شیرخدا باب تاجدارش بود
که در کتاب شما «ایلیا»ش میگویند
بدین ما علی مرتضاش میگویند
بدین حق چو تو بیگانه‌ای بمذهب ما
بشکل شیر ترا جلوه کرد شیرخدا
دهقان:
شوم فدات در این شب ز آسمان به نشیب
پدید گشت گروهی بوصفهای غریب
تمام نوحه‌کنان و تمام چهره‌خراش
تمام موی پریشان چو خانهٔ نقاش
ز دیدهٔ همه سیل سرشك جاری بود
ز بانگ ناله‌شان آسمان حصاری بود
زدند حلقهٔ ماتم بدور آن سرور
تمام چاك نمودند جامه‌ها در بر
سجاد:
خلایقی که تو دیدی فرشته‌ها بودند
به ماتمش همه در خون سرشته‌ها بودند
چون او شهید شد از ظلم کوفیان یعنی
به ماتمند همه اهل آسمان و زمین
دهقان:
شوم فدای تو بدبختی همره ایشان
نشسته بود بر آن تخت پنج عالیشأن

برادرانه ببالین نعش آن مقتول
شدند جمله بآیین تعزیت مشغول
رسید کار بجائی ز زاری ایشان
که من ز خود شدم از بیقراری ایشان
که ناگه از عقب پردهٔ سپهر جلیل
بلند گشت صدائی چو صوراسرافیل
از آن صدا کرهٔ خاك سر بسر لرزید
که نیست تاب بیانم از آن چه گشت پدید
سجاد:
در آن سریر که بنشسته پنجتن بودند
پیمبران خداوند ذوالمنن بودند
کسیکه بر همه از منزلت مقدم بود
صفی حضرت پروردگار آدم بود
دویم چو نوح و سیم جد ماست ابراهیم
دگر مسیح و دگر موسی آنکه هست کلیم
ز واقعات غریبه چه دیده‌ای که ترا
نمانده تاب بیان کن برای من انشا
دهقان:
جماعتی ز سپهر برین شدند عیان
تمام چاك گریبان و یاحسین گویان
رسید چونکه بنزدیك آنگروه از دور
پدید گشت سریر مربعی از نور
بزیر آمد از آن تخت با دو دیدهٔ تر
شهی بنوحه لباس سیاه داشت به بر
پی تواضع او هر که بود برپا خاست
چنانکه آن تن صدپاره هم ز جا برخاست
سلام کرد و روان گشت آن تن بی‌سر
بسوی آن شه و بگرفتش آنجناب به بر
سجاد:
شهی که بود مربع‌نشین کرسی نور
محمد است که باشد شفیع یوم نشور
شهنشهی که بتورات مادماد بود
حبیب خالق و پیغمبر عباد بود
ولی بگو چه تکلم نمود آنسرور
بنوحه و فغان نزد آن تن بی‌سر
دهقان:
شوم فدات بگفت ای ستم رسیدهٔ من
که این ستم بتو کرده است نور دیده من؟
ترا چه شد که چنین پاره پاره شد بدنت
سرت کجاست که در خون تپیده است تنت؟
چه شد چراغ دل من علی اکبر تو؟
کجا بخون شده غلطان علی اصغر تو
چه بر سر آمده یاران، برادرانت را
چه روی داده در ایندشت خواهرانت را
در این مکالمه بود آنجناب با پیکر
که آمد از دل افلاك نعرهٔ دیگر
سجاد:
چه نعره بود بیان کن تو بر من ای دهقان
که سوختی جگرم را بگو بمن تو عیان
بگو بگو که دلم سوخت زین قضیه و غم
نشست بر دل زارم غبار رنج و اَلَم
دهقان:
پدید گشت گروهی زنان بنوحه قرین
تمام با دل محزون و دیده خونین
چو آنگروه به نزدیك آشکار شدند
تمام دیده پرخون تمام سینه‌زنان
ولی زیاده یکی بد مشوّش از ایشان
ز هوش رفتم و احوال من دگرگون شد
به خود چو آمدم آن نعش پاك مدفون شد
شوم فدات توئی واقف همه پنهان
بیان نما بمن احوال این گروه زنان
سجاد:
همان زنان پریشان ز حوریان بودند
به رسم تعزیه ایشان نزول فرمودند
دگر زنی که بدش بیشتر فغان و بکا
بدانکه مادر او بود حضرت زهرا(ع)

دهقان:
شوم فدات چو نصفی گذشت از دل شب
زمین شکافته شد ناگهان به وضع عجب
برون شدند بشیون همه ز زیر زمین
به وضعهای مهیب آنجماعت غمگین
تمام دشت ز شمع و چراغ روشن شد
زمین بلرزه درآمد فغان و شیون شد
فغان‌کنان همگی سنگ میزدند به سر
کشیده حلقهٔ ماتم بنعش آن سرور
زبان جمله نفهمیدم و کباب شدم
بده خبر تو از آن جمع من فدات شوم
سجاد:
بدان یقین تو که ایشان ز جنّیان بودند
به ماتم پدرم جمله نوحه‌خوان بودند
ز شیعیان و محبّان خاص ما باشند
به ماتم شه لب تشنه در عزا باشند
مکان و مسکن ایشان بود به زیر زمین
به شیوند شب و روز با دل خونین
دهقان:
شوم فدای تو ای یادگار شاه شهید
پس از شهادت بابت قتیل قوم پلید
ز سر گذشت اَلَم بر جناب تو چه رسید؟
کجا شدید بگو حال از کجا آئید؟
سجاد:
پدر شهید شد و ما اسیر گردیدیم
اسیر زمرهٔ قوم شریر گردیدیم
کنون ز شام سوی این دیار آمده‌ایم
بطرف مرقد باب کبار آمده‌ایم
دهقان:
چو یافتم به بر کردگار قرب شما
جلال و منزلت جدّ و باب و دین ترا
شوم فدای تو ای داغدیدهٔ افکار
مرا نما تو هدایت بدین خویش درآر
به مذهب خودت ای شه دلیل راهم شو
بنزد حضرت حق، شافع گناهم شو
سجاد:
عدول کن تو دراول بمذهبی که تراست
بدان صریح محمد نبی و سرور ماست
دهقان:
ز دین خویش برگشتم، شدم آگاه
اقول اشهد ان لا اله الا الله

■ به نقل از صفحهٔ «ادب و هنر» روزنامهٔ کیهان مورخ شانزدهم تیر ۱۳۷۱

● برگمن و زن ـ ۱

پیام آور عشق سوم

■ نصرالله قادری



● ...بدون شوهر، بدون پدر و بدون خدا ماندن باهم فرقی ندارد. «سکوت» در حقیقت سکوت «زنی» است. سکوتی است که تمدن امروزی برایش به ارمغان آورده. آنچه در این زندگی ظاهراً آرام ما بیمار است «مردی» است.

وقتی خدا سکوت می‌کند. وقتی عشق می‌میرد. وقتی آدمی تنها می‌ماند و عاجز از ارتباط و تفاهم است و... وقتی محبت و عشق گم می‌شوند رابطهٔ انسانها با یکدیگر وحشتناك است. بنابر یك افسانهٔ قدیمی، هنگامی که کودك به دنیا می آید اولین خروش او این است: «کو؟ کو؟». روایت می‌کنند که کودك حاضر نیست از زهدان مادر خارج شود و آنجا را بهترین مکان برای حیات خود می‌یابد. به او نوید می‌دهند که بیرون از اینجا کسی منتظر تو است: نیمهٔ دیگری که او را گم کرده‌ای، کسی که تو را تکمیل می‌کند و به تو معنا می‌دهد. با این نوید، کودك به دنیا می‌شتابد و در بدو ورود با اشك و خشم در پی آن نیمهٔ گمشده است و سراغ او را می‌گیرد. این آدم تازه به دنیا آمده در طول حیات، شاید هزاران بار به توهّم یافتن نیمهٔ دیگرش ازدواج کند، اما تا نیمهٔ حقیقی خود را نیابد آرامش نمی‌یابد. عشق زمینی در همین پیوند راستین متولد می‌شود و زندگی، معنا می‌یابد. و اگر این دو نیمه یکدیگر را نیابند، همهٔ عمر تنها می‌مانند و هرگز نمی‌توانند با کسی رابطه برقرار کنند. تنها می‌مانند، تنها زندگی می‌کنند و در تنهایی می‌میرند. و عذاب بزرگ آدمی «تنهایی» است. تنها در پی جذب نیمهٔ دیگر است که زندگی جریان پیدا می‌کند و «نسل آینده» پا می‌گیرد. در غیر این صورت هر فرزند موجود وحشتناکی است که باید در ظلمت زندگی گمگشته باشد. هنرمندی چون «اینگمار برگمن» با پس‌زمینهٔ کودکی و علاقهٔ شدید به مادر و حسرت تفاهم با مادر را داشتن و تجربیات دوران کودکی و نیز ازدواجهای پیاپی که عموماً به شکست می‌انجامند، از همان آغاز علاقه و عشق شدیدی به مسایل زنان پیدا می‌کند و زن به صورت «مرکز ثقل جهان فکری او» درمی‌آید.

زن در آثار او جایگاه ویژه‌ای دارد. پیش از هر چیز باید به جامعه و مقطع مکانی که او در آن رشد کرده توجه داشت. زنان بعد از سالها مبارزه برای آزادی به موقعیت جدیدی دست یافته‌اند. برگمن پرورش‌یافته‌ی محیطی مذهبی و غیرقابل انعطاف است. اما همیشه زندگی او را باید در جمع ضدین دید. محیط خشك و آلوده به تعصب کور پرورش برگمن در کودکی خالی از عشقهای پنهانی «مادر» به «معشوقی» در خفا نیست. ازسویی دیگر او شدیداً تحت تأثیر «استریندبرگ» است. نویسنده بزرگی که او به شدت به وی عشق می‌ورزد. نویسنده‌ای مشرك و ضدزن که فقط در آخر عمرش با زن آشتی می‌کند و به مذهب روی می‌آورد! عجیب است که آخرین ازدواج «اینگمار برگمن» در خانه همین مرد صورت می‌گیرد. استریندبرگی که خود پرورش‌یافته عصر «فروید»، «نیچه» و «عصیان زنان» است. پس زن در آثار اینگمار تشخص ویژه‌ای می‌یابد. اما این تشخص چیزی لاهوتی، ناسوتی نیست. «زن» با همهٔ ویژگی‌ها و فردیتی که دارد، فقط به عنوان یك انسان مطرح می‌شود. انسانی با جنسیتی دیگر و از منظر نگاه «مردی» تصویر شده. به این ترتیب باید به مفاهیم «مادر»، «مادربزرگ»، «زن»، «عشق»، «مذهب»، «عدم تفاهم» و «پدر» در آثار او تنها از دریچهٔ نگاه اینگمار نگریست.

«مادر» مقام ویژه و جایگاه خاصی در آثار او دارد. «مادر» مأمن و پناهگاه آرامش و پرورش کودك است. بدون «مادر» زندگی مفهوم جهنم را دارد. کودك دائماً در پی تفاهم با «مادر» است. و این تفاهم به ندرت میسّر می‌شود. دو نسل با نیاز و خواستهای متفاوت خود کمتر موفق به درك متقابل هستند. و این نیاز همیشه در آدمی سرکوفته می‌ماند، ریشه در نفرت می‌اندازد و در بغضی فروخورده، گاه به عصیان می‌انجامد. و اگر عمر به درازا کشد، در نهایت عمر به تفاهم می‌انجامد. این تصویر نیاز فرزند به مادر، عدم توجه مادر به فرزند، پرورش کینه و نفرت، تلاش برای مورد توجه قرار گرفتن مادر، بی اعتنایی مادر به فرزند و نیاز مدام به آشتی در پیری، تقریباً در همه آثار او به وضوح دیده می‌شود. در بلوغ فکری، زخمها سر باز می‌کنند. کشمکشی به وقوع می‌پیوندد و آنگاه آشتی از پی اش می‌آید. این یك ساحت قضیه است و ساحت دیگر نیاز مادر به فرزند و معنا و مفهوم زندگی را در فرزند دیدن، درگیری با پدر برای به ثمر رساندن فرزند، تلاش برای نگهداری او، و در نهایت تبلور معنای عشق در حاصل این درگیری که فرزند است و «عشق» نام نهاده می‌شود. این دو ساحت، این دو نگاه متضاد، و در عین حال آمیخته باهم در همهٔ آثار او حضوری چشمگیر دارند.

اما چرا نگاه برگمن به «مادر» چنین خشن، گستاخ، بیرحم و ازسویی مهربان، آمیخته به محبت و عشق است؟ این نوع نگاه در آثارش، انعکاس کودکی و تربیت اوست. او در حقیقت نیازها و آرزوهای سرکوفته و تجربه شدهٔ خود را در قالبی دراماتیك با مفاهیمی که باری عمیقاً فلسفی دارند، بیان می‌کند. این نیاز دقیقاً با همین شدّت و حدّت در «استریندبرگ» نیز وجود دارد. «مادر» در نظام فکری «استریندبرگ» نیز مقامی والا دارد. و اتفاقاً در اینجا نیز دقیقاً به تربیت کودکی او برمی‌گردد. شاید یکی از دلایل علاقه و عشق «اینگمار» به «آگوست» در همین تشابهات و «درد مشترك» داشتن، باشد. در مجموعه آثار استریندبرگ نیز همیشه و در همه جا، حتی مردانِ در کمال نیز در تمنّای «مادر» هستند. آنها آرامش را در کنار «مادر» می جویند و حتی «معشوقه ـ زن» هم در نگاه آنها نوعی «مادر» است! همیشه مردان، بچه‌هایی هستند که نیاز به توجه و مراقبت مادر دارند. و این نیاز به تربیت و دوران کودکی «آگوست» برمی‌گردد. تأثیر بی‌چون و چرای «استریندبرگ» بر «برگمن» انکارناپذیر است.

مادر آگوست، «الینورا اولریکا نورلینگ»، خدمتکار یك کافه بود. او قبل از ازدواج در خانه پدر آگوست کلفت بود. آگوست در سیزده سالگی مادرش را از دست می‌دهد. و با «پدرزن» هرگز نمی‌تواند تفاهم داشته باشد. آگوست از این که مادرش در یکی از میخانه‌های شهر خدمت می‌کرد، رنج می‌برد. و هرگز طعم محبت و عشق مادری را نچشید. به همین دلیل در همهٔ آثارش در تمنّای «مادر» است. نام بیشتر زنان نمایشنامه‌های او «نورا» است. همچنین که نام زنهای فیلمهای اینگمار «کارین» است. اینگمار نیز در کودکی طعم محبت و عشق مادری را نچشیده است. ازسویی شاهد

درگیری پدر و مادر بر سر معشوق مادر بوده است. او کتک خوردن مادر را دیده است. به همین جهت دوست داشت که پدر او، معشوق مادر باشد نه کشیش، که پدر واقعی اوست! و مادر با همهٔ ترفندهایی که او به کار می‌برد همچنان نسبت به اینگمار کوچك بی‌اعتنا می‌ماند. بی‌تفاوتی مادر دلیل دارد. مادر به توصیهٔ پزشك عمل می‌کند. اما اینگمار آن را نمی‌فهمد. او «مادر» می‌خواهد، چنان که «ایوا» در «سونات پاییزی» در تمنای «مادر» است.

«ایوا: من برای تو عروسکی بودم که هر وقت فرصت داشتی با آن بازی می‌کردی. اگر مریض یا بدخلق می‌شدم مرا به پرستار یا پدر می‌سپردی... تو مهربان بودی اما فکرت جای دیگری بود. اگر چیزی از تو می‌پرسیدم به سختی ممکن بود جواب بدهی. من روی زمین می‌نشستم و نگاهت می‌کردم. تو بالابلند و زیبا بودی. وقتی کوچك بودم و تو حرف می‌زدی صدایت را با تمام وجودم حس می‌کردم و با این حال تو اغلب از دستم عصبانی بودی که چرا به حرفهایت گوش نمی‌دهم. علتش این بود که من به صدایت گوش می‌دادم اما معنی حرفهایت را نمی‌فهمیدم... تنها چیزی را که هیچ وقت درك نکرده‌ام رابطه تو با پدر است. این اواخر خیلی دربارهٔ هردوی شما فکر کرده‌ام. اما زندگی شما دو تا با هم برای خودش معمایی است... با این حال پدر بیچارهٔ ما واقعاً خیلی مفلوك بود. آدم رام و بی‌آزاری بود.[1]»

«ایوا» در نهایت بعداز مدتها بحث و جدل با «مادر» در می‌یابد که مادر نیز مشکلات خاص خودش را داشته و مهمتر این که «مادر» نیز نیاز به محبت «ایوا» دارد. همان طور که خودش می‌گوید آنها حرف یکدیگر را نمی‌فهمند. اما وقتی به زبان مشترك دست می‌یابند و از کودکی فاصله می‌گیرند به تفاهم می‌رسند. اما تفاهمی دیرهنگام است!

«متوجه شده‌ام که با تو رفتار بدی کرده‌ام، به جای این که با عاطفه تو طرف شوم با توقعاتم به سراغت آمدم. با تنفری تلخ که دیگر وجود ندارد به جانت افتادم. همه کارهایم اشتباه بود و می‌خواهم از تو پوزش بخواهم.[2]»

برگمن نیز چنین است. همین توقعات را دارد. و همین تصویر خشن را از «مادر» ارائه می‌دهد. «مادر» برای او نیز موجودی زیبا و دوست داشتنی است. به مادر نیاز دارد. اما مادر به او توجهی ندارد و او نمی‌فهمد چرا چنین است!

«قلب چهارساله‌ام با سر سپردگی کامل، وقف او بود. با وجود این، رابطه ما بدون پیچیدگی نبود. سرسپردگی من، او را پریشان و خشمگین می‌کرد. اظهار محبت‌های من و طغیانهای شدیدم او را مضطرب می‌کرد. اغلب مرا با کلمات سرد طعنه آمیز می‌راند و من با خشم و ناامیدی گریه می‌کردم. رابطه او با برادرم ساده‌تر بود، زیرا همیشه در مقابل پدر که او را با خشونت شدیدی پرورده بود و شلاق زدن بی‌رحمانه، یك رکن همیشگی تربیتش بود، از برادر م دفاع می‌کرد. به تدریج متوجه شدم که مهربانی و خشم متناوب من، اثر اندکی بر مادرم دارد. بنابراین فوری شروع به آزمودن رفتاری کردم که خوشایند او باشد و توجه او را بر انگیزد»... و بعد در بلوغ فکری پی به اشتباه خود می‌برد.

«سالها بعد، وقتی مادر پس از دومین حمله قلبیش با لوله‌ای در بینی در بیمارستان بود، از زندگیمان حرف زدیم، من از رنجهایم در دوران کودکی گفتم و او پذیرفت که از آنها مضطرب شده بود، اما نه به آن طریق که من تصور کرده بودم. او مشکلاتش را با یك پزشك مشهور متخصص اطفال در میان گذاشته بود و پزشك با تاکید به او اخطار کرده بود که به طور جدی آنچه را که «روشهای بیمارگونه» من می‌نامید، واپس بزند. هر اغماضی برای همهٔ عمر به من لطمه می‌زد.[3]»

ما همین تصویر را در «سونات پائیزی» می بینیم. در آنجا مادر دوست دارد که کاش دختر، پسر می‌شد. و اینگمار به یاد می‌آورد که پزشك اطفال او را بیشتر دختر می‌دید، تا پسر! اینگمار با عشوه‌ها و طنازی‌هایی که داشته و آن ضعفی که دکتر به آن اشاره کرده بود، بیشتر شبیه دختر بوده است. این تصاویر و تفاهم «ایوا» با «مادر» و «اینگمار» با «مادر» دقیقاً بر هم منطبق می‌شوند. هر دو نیاز به «مادر» دارند. هردو پس‌زده می‌شوند. هردو بعدها می‌فهمند دلیل عدم ارتباط چه بوده است. و هردو هنوز هم شدیداً نیاز به آرامشی در کنار «مادر» را طالب‌اند. این همان نیازی است که «استریندبرگ» هم محتاج آن است. اینگمار در کودکی این آرامش را در کنار «مادر بزرگ» می‌یابد.

مادر بزرگی که هم به او آرامش می‌دهد و هم از او متنفر است. این تصویر در «سونات پائیزی» به خوبی مشهود است. اما بهرصورت «مادربزرگ» جای «مادر» را پر می‌کند. برای «استریندبرگ»، «زن ـ معشوقه» جای «مادر» را می‌گیرد. ما از زندگی برگمن خاطره دردناك دیگری را نیز می‌دانیم، و آن رابطهٔ مادر با معشوق است. این درگیری را او دیده و اثر بدی بر ذهنش باقی مانده است. هرچند که در نهایت پدر و مادر آشتی می‌کنند و به خاطر بچه‌ها حاضر به ادامه زندگی می‌شوند، اما این تصویر خشن هرگز از ذهن اینگمار پاك نمی‌شود. و هنگامی که «خدا»هم «سکوت» می‌کند، او به خشن‌ترین صورت آن را منعکس می‌سازد. «یوهان» در «سکوت» شاهد معاشقه مادر با یك مرد غریبه به مفهوم مطلق کلمه است. مردی که حتی زبان مادر را نمی‌فهمد. مادر از سر نیازی به نزد مرد می‌رود بی آنکه بداند فرزندش پشت در اتاق شاهد این صحنه است.

«یوهان بر می‌گردد و به نوعی خود را سرگرم می‌کند. اما از حضور این سکوت خفه کننده و ترسناك که چرا به غریوی مبدل نمی‌شود هراسان و بیزار است. از این همه درد زجر می‌کشد و به خاله پناه می‌برد، اما به عنوان یك مسکّن موقت.

یوهان: او الان با یك نفر توی یك اطاقه. اونا همدیگر را بوسیدن. بعد رفتن توی یك اطاق.[4]»

«یوهان» در پی آرامش واقعی است. از این رو دوست دارد که کنار «مادر بزرگ» باشد. او همه وجودش تمنای «مادر» است. حال آن که مادر به او توجهی ندارد. مادر در پی نیازی دیگر به تمنا است. «یوهان» آرزو می کند که کاش زودتر به «مادر بزرگ» برسد. جایی که «پدر» هم بیاید. او «مادر» را در «مادر بزرگ» معنا می کند. «مادر» وقتی به اتاق بر می گردد و پسر را نمی بیند، هراسان نمی‌شود. پسری که به شدت «مادر» را دوست دارد. از او تعریف می کند و زیبائیش را کودکانه می ستاید. اما او با خشونت فرزند را می‌راند.

فرزند بغض می کند. اما تلاش دارد که از گریستن خود جلوگیری کند. پس اگر مادر نبود باید این نیاز را در کنار «مادر بزرگ» برآورده کرد. نیاز به «مادر» هرگز و در هیچ صورتی مرتفع نخواهد شد. و هیچ کس نمی‌تواند تصویر حقیقی «مادر» باشد. تصاویر دیگر مجازیند و به همین دلیل اگر این تفاهم دو طرفه شکل نگیرد، بعنوان عقدهٔ سرکوفته در آدمی می‌ماند. در کسی چون «استریند برگ» مانند خروشی وحشی علیه «زن» نمایان می شود. و در «برگمن» با تصاویر متضاد، به گونه‌ای که او دو شکل از «مادر» را ترسیم می کند: «مادر»ی که وحشی و حیوان صفت است و تنها وظیفهٔ مادری اش به دنیا آوردن فرزند بوده است و بعد مثل حیوانی در پی تمنیات خود می‌رود؛ و مادری که تا سر حد جان از فرزند دفاع می کند. در کنارش می‌ماند و اساساً معنا و مفهوم زندگی را در او می بیند. در تصویر اول، پدر همیشه مظلوم است. ظالمی که تنها لباس مظلوم پوشیده است. او تنها در برابر فرزندان مظلوم می نماید. اما حقیقتاً چون مادر ظالم است. تصویر مادر اول را در «همچون در یك آینه» این گونه می بینیم:

«کارین: پاپای بیچاره، پس دوباره تنهاست.

مینوس: من ماریانه را هیچوقت نتوانسته‌ام دوست داشته باشم.

کارین: طوری رفتار می کرد که پاپا حقیر به نظر می‌آمد. با تحقیر به کتابهای پاپا نگاه می کرد.»[5]

و ما می‌دانیم که این «پاپای بیچاره» چندان هم مظلوم نیست. حتی ظالم هم هست. اما «مادر» در ذهن فرزند تصویر خوبی ندارد. فرزند از مادر انتظار دیگری دارد. او حتی متوقع است که «مادر» برای پدر، هم مادری کند و روابط پیچیده زناشویی را در نمی یابد. مادر، «مقدس» است و هرگز نباید به هیچ شکلی آلوده شود. خشن ترین تصاویر مادر اول را در «سکوت» و «سونات پائیزی» می بینیم. یاد آوری این نکته خالی از فایده نخواهد بود که تصور ما از «مادر» نباید تصوری انتزاعی باشد. «مادر» از نگاه برگمن دقیقاً یك «مادر اروپایی» است. و مقطع خاص زمان و مکان را نباید فراموش کرد. اما حتی در اروپا هم این نیاز غریزی وجود دارد و آرام آرام شکل منطقی پیدا می کند. مردان بزرگ و پیر مردان نیز به «مادر» نیاز دارند. چرا که هر یك از ما به نوعی وابسته به دوران کودکی خود هستیم، اما این وابستگی از منظر نگاه، برگمن بسیار شدید است. زیباترین تصویر این نیاز در پیری را می توان در «توت فرنگی‌های وحشی» دید. در اینجا نیز پروفسور «ایزاك بورگ» در تمنای «مادر» است و برای یافتن

آرامش و خوشبختی سری هم به مادر می‌زند. اما جای خالی مادر را مستخدمه برایش پر کرده است. مستخدمه مثل یك مادر از پروفسور پیر نگهداری می‌کند. اما با همهٔ اینها در طول سفر «ایزاك» سری هم به «مادر» می‌زند. و نیازش را به خوبی نشان می‌دهد. ضمناً مادر نیز تنهاست و انتظار این ملاقات را دارد. و پیرمرد هنوز حریم نگاه می‌دارد و ترس کودك از مادر را بروز می‌دهد.

پروفسور سعی می‌کند به گونه‌ای رفتار کند که مورد توجه مادر قرار گیرد. حتی از عروسش می‌خواهد که سیگار نکشد، چون مادر از سیگار متنفر است. هنگامی که مادر به «ایزاك» می‌گوید، به یادش بوده، پرفسور احساس سعادتمندی می‌کند و بعد فوراً «ایزاك» را با خود به دنیای کودکیش بر می‌گرداند. «ایزاك» از آن دوران به شدت لذت می‌برد. او خود در پایان فیلم اشاره می‌کند: **«بهترین راه مبارزه با اضطراب و اندوه، به یاد آوردن خاطرات دوران کودکیست.»** کودکی که در کنار پدر و مادر باشد. او آرزوی همراهی پدر و مادری را با هم دارد و زمانی آرام می‌شود که مثل کودکی آنها را می‌یابد. و هنگامی که سارا دختر عمویش او را به نزد پدر و مادر می‌برد آرام می‌شود.

نیاز به «مادر»، تفاهم با «مادر» و همکاری «پدر» و «مادر» نهایت آرزوی برگمن است. اما همیشه تصویر مادر در آثار او تا این پایه خشن نیست. او چهره لطیفی نیز از مادر ارائه می‌دهد. و اساساً زنی که مادر نیست در دایرهٔ فکری او مطرود است. «زن» برای او معنای «مادر» را دارد. برگمن شدیداً وابسته به تربیت قدیمی و علاقمند به نظام خانوادگی سنتی است. برگمن نگاه عمیقی به زن و موقع خاص او هنگام تولد نوزاد، دارد. مهمترین و برجسته‌ترین لحظات زندگی در این جنگل وحشی برای او تولد فرزند و احساس مادری است. موضوع اغلب فیلمهای برگمن نشان دهندهٔ این حقیقت تردید ناپذیر است که او اهمیت زیادی برای «مادر» شدن قایل است. و این ـ البته ـ تصویر مادر دوم است که او به آن عشق می‌ورزد و فقدانش را جهنمی در زندگی می‌داند. در این تصویر ارتباط وجود دارد. و مادر به شدت در پی داشتن فرزند است و فرزند، عشق اوست. و فقدان فرزند مساوی است با فاجعه. زنی که فرزند ندارد، سترون است، هیچ است. و اساساً دلیلی برای «بودن» ندارد. زنی که فرزند دارد و «مادر» است به خود می‌بالد و احساس غرور می‌کند. به همین دلیل نسل گذشته ـ مادر سنتی ـ نمی‌تواند نسل جدید را درك کند. او به «مادر» بودن مغرور است. وقتی «ماریانه» همراه «ایزاك» به دیدن «مادر» می‌رود. مادر از اینکه «ماریانه» در منزل نمانده ناراحت است.

«مادر: چرا در منزل نماندی که از اوالد و بچه‌هایت مواظبت کنی؟

ماریانه: من و اوالد بچه نداریم.

مادر: این روزها جوانها آدمهای عجیبی شده‌اند. من خودم ده تا بچه به دنیا آوردم... ده فرزند که به غیر از ایزاك همه آنها مرده‌اند. بیست تا نوه غیر از اوالد که سالی یك بار می‌آید، دیگر هیچکدام از آنها به دیدن من نمی‌آیند. ولی من اصلاً از این وضع شکایتی ندارم. منظورم چیز دیگری بود. پانزده تا نتیجه دارم که اصلاً آنها را ندیده‌ام.»

«مادر» با اینهمه تنها است. امّا مقصر فرزند است که او را فراموش کرده است. ولی با همه اینها مادر خوشحال و سرافراز است که «مادر» است. «مادر» بودن به او مفهوم و معنا داده. فقط مهم این است که «مادر» باشی. و اگر نتوانستی همچون «سیزیف» باید همهٔ عمرت را در عذاب بمانی. برگمن این تصویر را به خوبی نمایش می‌دهد. در فیلم «برعشق ما می بارد»، «ماگی» سقط جنین می‌کند و چون هنوز ازدواج نکرده تنها راه خلاصی او در سانحه‌ایست که برایش اتفاق می‌افتد. در «شهر بندری» چون «مادر» سقط جنین می‌کند، می‌میرد. در «زندان» چون مادر مانع کشتن فرزند نمی‌شود، خود نیز بعداً نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد. در «عطش» چون «روت» سقط جنین می‌کند تا پایان عمر عقیم می‌ماند و رنج می‌برد. در «لبخند یك شب تابستان» تنها «درزیره» که صاحب فرزند است آرام و پرابهت می‌نماید. در «مهر هفتم» فقط «یوف ومیا» که فرزند دارند زنده می‌مانند. در «توت فرنگی‌های وحشی»، «ماریانه» شدیداً تلاش می‌کند که حتماً فرزندش را به دنیا آورد. در «به شادمانی» فرزند است که پدر را کمك می‌کند، چون یادگار همسر بوده است. امّا «مادر» بودن تنها با «عشق» معنا دارد. فرزندی که فقط به خاطر یك لحظه لذت بردن به وجود آید نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد.

مادر باید تحمل رنج و درد را هم داشته باشد. در غیر این صورت از لذّت مادر شدن محروم می‌ماند. سقط جنین در آثار برگمن تنها در نتیجه کمبود عشق پیش می‌آید. در فیلم «در آستانهٔ زندگی» سرگذشت دو زن حامله را شاهدیم که به زایشگاه آمده‌اند. «سیلی» زنی است که تصور می‌کند نخواهد توانست فرزندش را سالم به دنیا آورد زیرا شوهرش او را به قدر کافی دوست نداشته است و «اشتینا» زن بسیار خوشبختی است. او و شوهرش آرزوی داشتن فرزندی را دارند. به همین جهت او با اشتیاق به بیمارستان می‌رود. اما چون نمی‌تواند «درد» را تحمل کند، فرزندش می‌میرد.

تصویر مادر دوم دوست داشتنی وزیباست. این مادر فداکار و عزیز است. رنج می‌کشد اما از فرزند نگهداری می‌کند. و مانند مادر «یوهان» در «سکوت» نیست، که بیشتر شبیه به یك حیوان است. «مارتا» در «اشتیاق زنان» بعد از تولد فرزندش حاضر به زندگی با «مارتین» می‌شود.

«برگمن» بی تردید و بدون شك در بین فیلم‌سازان امروز برجسته‌ترین روانشناس زن به شمار می‌رود. او بدون تعصب سعی دارد همیشه آنچه را که هست و تجربه کرده نشان دهد. و هرگز ترسی از افکار عمومی که شاید تحمل شنیدن حقیقت را نداشته باشند نداشته است. «مادر» در آثار او پیوندی انکارناپذیر با کودکی و نقش «مادر» در آثار «استریندبرگ» دارد. به همین جهت است که «مادر» مقدس و عزیز در همه آثار او تصویر مثبتی ندارد و گاه تا حد یك حیوان شهوی سقوط می‌کند. اما با این همه او بزرگترین ستایشگر مقام مادر، در سینماست. برگمن اولین چهره‌ای را که از «زن» در آثارش ترسیم می‌کند، تصویر «مادر» و «مادربزرگ» است. امّا «زن» به مفهوم عام نیز در آثار او جایگاه ویژه‌ای دارد. برگمن خود معتقد است که به «زن» تنها از دریچه انسان هنرمند نگاه می‌کند و وجه تمایز دیگری ندارد تنها وجه تمایز در این است که «زن» از نگاه «مرد» ترسیم می‌شود. امّا شاید عجیب باشد کسی که شدیداً تحت تاثیر استریندبرگ است، چرا «ضد زن» بودن او را در آثارش نمی‌بینیم. برگمن برخلاف استریندبرگ اساساً «ضدزن» نیست. خود استریندبرگ نیز تصویر غریبی از «زن» دارد. او با اینکه به شدت مخالف «زن» است، در نهایت عمر از در آشتی با «زن» درمی‌آید. علّت ضدیت استریندبرگ با «زن» به محیط پرورش و دوران کودکیش برمی‌گردد آگوست از همان دوران کودکی به دلیل آزار و اذیتی که از طرف زنها متحمل می‌شود ریشه بدبینی و کینه و نفرت نسبت به زن در او پا می‌گیرد. امّا در همهٔ عمر در پی آشتی با «زن» بوده است. «معاریت بوس» همسر سومش در این باره می‌گوید:

«... به من گفت که زندگی چه دشوار و چه تلخ بر او گذشته است و چقدر در آرزوی تابش نوری بوده است. «زنی» که بتواند او را با انسانیّت و زنانگی‌اش آشتی دهد.»... آگوست آرامش را در کنار «مادر ـ زن» جستجو می‌کرد. امّا کمتر موفق شد. از سویی او شدیداً تحت تأثیر «نیچه» بود. آثارش را برای او می‌فرستاد و از او نظر می‌خواست. در واقع استریندبرگ جانشین «نیچه» و هم عصر «فروید» است. او زن را چونان دیوی وحشتناك و شیطانی که هرگز قادر به شناختش نیستیم می‌شناسد. زنها در آثار او، حیله‌گر و خودستایند و خفاشهایی هستند که به آرامی شوهر را می‌کشند و اندك غنای روح او را از طریق خاموش کردن چشمه شادی حیات از بین می‌برند و محصول تفکر و تمدن هنری را که کار مرد است می‌دزدند. اگوست، خصوصاً از زنان هنرمند و نویسنده متنفر است. «نیچه» نیز در مورد زنان، همفکر و هم صدای اگوست است. اوست که پیشنهاد می‌کند هر وقت به نزد زنان می‌روید تازیانه را فراموش نکنید.»

«برگمن» شدیداً تحت تأثیر استریندبرگ است. مجموعهٔ آثارش را خوانده و بارها نمایشنامه‌هایش را به صحنه برده است. به شدت او را دوست دارد و سعی می‌کند در آثارش ـ خصوصاً کارهای اوّلیه‌اش ـ از او تقلید کند. امّا در این مورد بخصوص (زن) کاملاً متفاوت با استریندبرگ عمل می‌کند. خودش در این مورد می‌گوید:

«استریندبرگ مرا در تمامی طول زندگیم همراهی کرده است. به طوریکه وازدگی و کشش را به صورتی متناوب همیشه داشتم و... اما شناخت استریندبرگ از زنان شناختی است مضاعف. از یك سو دیوانه‌وار شیفته زنان است و از سوی دیگر دیوانه‌وار متنفر از آنها. او همزمان هر دو اینهاست. پنجاه درصد از روح او را زنان و پنجاه درصد دیگر را مردان پر می‌کنند. این واقعیت را به بهترین شکل می‌توان در «دوشیزه ژولی» مشاهده کرد. جایی که مرد و زن در تمام مدت نقاب‌هایشان

● شناخت استریندبرگ از زنان، شناختی است مضاعف. از یک‌سو، دیوانه‌وار شیفتهٔ زنان است و ازسوی دیگر دیوانه‌وار متنفر از آنها. او همزمان هردو اینهاست.

● شاید هیچ هنرمندی به بیرحمی برگمن دربارهٔ گذشتهٔ خود و زندگیش قضاوت نکرده باشد.



را با هم عوض می کنند. آنچه به برداشت من از زنان مربوط می شود، برداشتی نیست که «ماریانه هوک» در کتاب برگمن خود به شکلی سیستماتیک و منظم تقسیم بندی و تصویر می کند. هر درام نویسی برای خودش تیپ های نمونه ای خلق می کند و اندام آنها را به شکل های گوناگونی می پوشاند. اگر کسی به آنها علاقه داشته باشد. شناخت این تیپ های نمونه و اصلی بسیار ساده و آسان است. ولی من تفاوت به خصوصی بین این تیپ های زنانه و مردانه نمی گذارم. من به ترسیم تصویر خاصی از زنان نمی پردازم. از کار کردن با زنها لذت می برم امّا همانطور که یك بار در مصاحبه ای به یکی از همکارانتان - لارشی اولف لدتوال - گفتم، علتش فقط این است که من یك مردم.»[7]

او برخلاف استریندبرگ اصلاً در مقابل زن هنرمند و مدرن جبهه نمی گیرد. نگاه او به هنرمند نگاه خاصی است که ربطی به زن یا مرد بودن او ندارد. او اساساً فکر نمی کند که آنها در خطرند و یا روان نژند می باشند. او کاملاً به روند پیچیده و طولانی رهائی زنان [در جامعهٔ خود و از نگاه خویش] و دست یابی آنها به آزادی [متداول در غرب] واقف است و به آن ارزش می گذارد. و هرگاه که زنی مظلوم واقع شود، فریادش را بلند می کند. اما دقیقاً از این زاویه که «انسان»ی مورد هجوم واقع شده است. او حتی امروزه نگاهش را تصحیح کرده است. اگر در فیلم های اولیهٔ خود تعابیر مشخصی دربارهٔ نقش جنسیّت ها داشت، امروزه دیگر این گونه نمی اندیشد. خود در این باره می گوید:

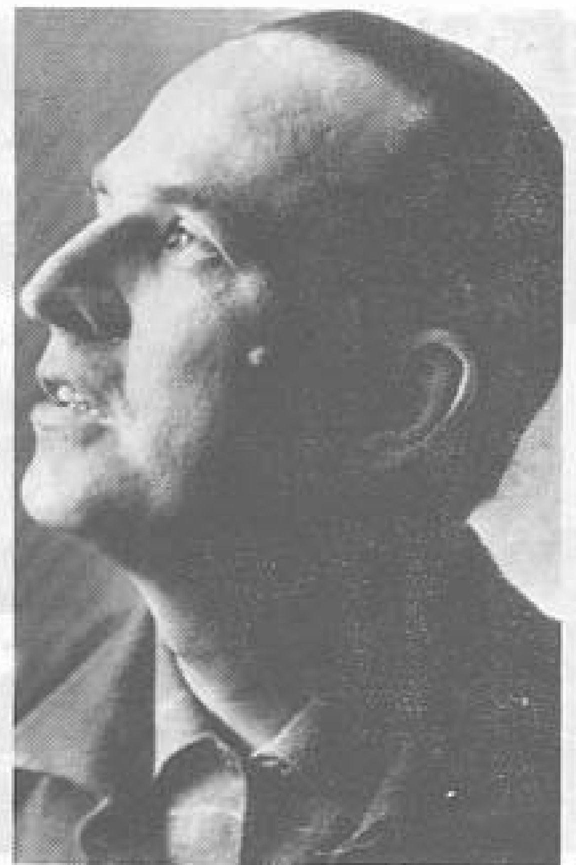
«البته معتقدم که چنین استنباطی وجود داشته است. اما ناچاریم بین برداشتی که من امروزه از این مطلب دارم، با برداشتم در گذشتهٔ دور - ده یا پانزده سال قبل - تفاوت هایی قائل شویم.»[8]

در پنج فیلم اولیه برگمن هنوز «زن» به صورت نقطه ثقل جهان فکری او درنیامده است. در «شهر بندری»، «بریت» در نهایت یاس و درماندگی در جستجوی خوشبختی است. او برای رسیدن به خوشبختی تاوان سنگینی را می پردازد. او آنقدر «تنها» است که حتی کلمهٔ «خوشبختی» را روی آئینه اتاقش با حروف درشت می نویسد. «بریت» به خاطر دور شدن از محیط ناسازگار منزل پدری، به دارالتّأدیب پناه می برد و در اینجاست که با زنان هم جنس گرا تماس پیدا می کند. تصمیم به خودکشی می گیرد، خودش را در آب می اندازد امّا توسط یك کارگر معدن نجات پیدا می کند. کارگر به او پیشنهاد می کند که با هم زندگی کنند. این راه حل برای هر دو آنها که تاکنون تنها بوده اند بهترین راه ممکن است. در «شهر بندری»، «بریت» در پی نیمهٔ دیگر خود می رود و برای یافتن او دست به هر کاری می زند. اما کمتر موفق می شود. تصویر زندگی در اینجا خشن است. و به همین جهت برگمن مورد حمله قرار می گیرد. و او سعی می کند بعد از این پایه های فکریش را بنیان گذارد. و در «زندان»، «زن» در پی یافتن نیمهٔ دیگرش جهنم زندگی را به چشم می بیند. در اینجا «زن» مورد سوءِ استفاده قرار می گیرد. از او به عنوان منبع درآمد استفاده می شود. او تا حد یك وسیله سقوط کرده است. و مرد از این موجود بهره کشی می کند. و او در نهایت، مجبور به خودکشی می شود. «برژیت» دختر هفده ساله ای است که با نامزدش «پتر» در خانه ای سکونت دارد. وضع مالی آنها خوب نیست.

دختر برای امرار معاش هر شب با مردان بسیاری همبستر می شود. و از این راه پول درمی آورد. اما شش ماه بعد، او در راه منزل وضع حمل می کند و به پیشنهاد نامزد و خواهر نامزدش تصمیم به کشتن بچه می گیرد. این دو زندگی نکبت باری دارند. از سویی «توماس» و «صوفیه» نیز در زندگی به بن بست رسیده اند. و توماس پیشنهاد می کند که هر دو در یك زمان دست به خودکشی بزنند، صوفیه نمی پذیرد. «برژیت» مشتری تازه ای پیدا کرده که او را به سختی می آزارد. به این جهت او سرخورده و تنها از این زندگی نکبت بار به زیرزمین می رود و خودکشی می کند. توماس دوباره به نزد صوفیه بازمی گردد و به زندگی تهوع آور خود ادامه می دهند. در این فیلم هر دو «زن» مظلوم هستند. یکی به خاطر فرزند و وضع نکبت بار دست به خودکشی می زند، و دیگری به زندگی فلاکت بارش ادامه می دهد. اما هر دو «زن» از وضع موجود خسته هستند. هر دو از نعمت «مادر» شدن محرومند. و هر دو هیچ نقطهٔ اتکایی در زندگی ندارند. هر دو «خوشبختی» را گم کرده اند. هیچکدام «عشق» را نمی یابند. و چون گم کردهٔ آنها «عشق» است مجبورند عذاب زندگی را تحمّل کنند. از دیدگاه برگمن در مکان و زمانه ای که به اصطلاح، خدا «سکوت» کرده و در ذهن و زندگی بشر امروزی جایی ندارد، تنها در سایهٔ «عشق و تفاهم» می توان زیست. و اگر «عشق» نباشد، انسان محکوم به زیستن در «تنهایی» است. و بزرگترین عذاب آدمی همین ادامهٔ زندگی در «تنهایی» است. درست است که زندگی جهنمی واقعی است. اما این مهم نیست. مهم این است که ما در مقابله با مصائب این زندگی تنها نباشیم، و بتوانیم نیمهٔ دیگر وجودمان را بیابیم. اگر این یافتن درست باشد، «عشق» متولد می شود. و این «عشق» باید از مرحلهٔ جسم فراتر رود و به عشق واقعی و معنوی مبدل شود. «زن» در این مسیر مکمل و همراه «مرد» است و تنها در پی تفاهم و درك متقابل معنا می یابد. همچنانکه «مرد» نیز چنین است.

«مهم این است که انسان تنها نباشد و کسی را دوست بدارد، حتی اگر در جهنم زندگی می کند.»

از نگاه برگمن زوج بدون مساله و بحران وجود ندارد. اما می توان خوشبخت بود. و لذت داشتن فرزند را درك کرد، چرا که فرزند رمز ادامهٔ زندگی است. پس زنی که فرزند دارد، زنی مهمّ و لایق است و می تواند خوشبخت باشد. «برگمن» با فیلم «یك تابستان طولانی» نگرشی به دوران مالیخولیایی جوانی از دست رفته دارد. این فیلم مرثیه ای است برای بهشت نخستین عشق جوانی. برگمن در حقیقت با این فیلم به داستان عشق دوران جوانی خود بازمی گردد. او با این فیلم سه شکل عشق را نمایش می دهد که در فیلمهای دیگرش تصویری کاملتر پیدا می کند. برگمن با دسته بندی هایی از این گونه اساساً موافق نیست. ولی برای درك بهتر مفهوم «زن» در آثارش ناچار به طرح این



● او پیامبر عشق سوم است.
او آرامش زن را در کنار شوهر، فرزند و خدا می‌جوید.
تصویر زن ایده‌آل را می‌توان در «توت‌فرنگی‌های وحشی»
و در «ماریانه» بعد از آشتی مجدد با «اوالا» یافت.

● آنها آرامش را در کنار «مادر» می‌جویند. و حتی «معشوقه ـ زن» هم در نگاه آنها نوعی «مادر» است!
همیشه مردان بچه‌هایی هستند که نیاز به توجه و مراقبت مادر دارند.

● نیاز به «مادر» تفاهم با «مادر» و همکاری «پدر» و «مادر»
نهایت آرزوی برگمن است، اما همیشه تصویر مادر در آثار او خشن نیست.
او چهرهٔ لطیفی نیز از مادر ارائه می‌دهد.
و اساساً زنی که مادر نیست در دایره فکری او مطرود است.

مسأله هستیم. «ماریانه هوک» در کتابش زنان آثار برگمن را در مدلی چنین بیان می کند.

۱ـ الههٔ پیروز عشق ـ ونوس. که «اوا دالبك» نقش آن را برعهده دارد.
۲ـ الههٔ شکار ـ دیانا. که «آنیتا بیورك» نقش آن را ایفا می کند.
۳ـ الههٔ جوانی ـ هبه. که «اینگرید تولین» نقش آفرین آن است.

سه گونه عشقی که در «یك تابستان طولانی» می بینیم در این مدل می گنجد:
۱ـ عشق رمانتیك دوران جوانی.
۲ـ عشق بی فرجام کسانی که به دنبال هوا و هوس خود هستند.
۳ـ عشق کسانی که به آن درجه از رشد فکری رسیده اند که آگاه و فکور باشند. «ماری» قهرمان این فیلم با هر سه شکل عشق آشنا شده است:
۱ـ دوره ای را که با «هنریك» بوده و پایان دردناکی داشته است. «هنریك» مرد جوانی بوده که ماری سیزده سال پیش با او آشنا شد. امّا هنریك به هنگام شنا در دریا دچار سانحه می شود و در بیمارستان می میرد. ماری از هنگام مرگ هنریك تاکنون که با روزنامه نگاری جوان آشنا شده طعم تلخ و دردناك شکست آن عشق را در خاطر دارد. (عشق رمانتیك)
۲ـ عشق بی فرجام کسانی که به دنبال هوی و هوس هستند. برای ماری زمانی آغاز می شود که در دوران سرگردانی پس از مرگ هنریك، در بازوان مرد بدطینت و کثیفی به نام «عموارلاند» گذرانده است.
۳ـ عشق سوم زمانی بسراغش می آید که خاطرات گذشته را بار دیگر مرور می کند و تصمیم می گیرد که با «داوید» روزنامه نگار جوان که خواستار اوست ازدواج کند.

«زن» در اینجا، سه مرحله عشق را تجربه می کند. و در نهایت «خوشبختی» را می‌یابد، هر چند که آسمان می غرّد و لکه‌های سیاه ابر در راهند. اینها مهم نیست. حداقل به طور موقّت ازتنهایی گریخته و برزندگی تهوع آور پیروز شده است.

از نگاه برگمن، عشق مسالهٔ «تنهایی» را تحت الشعاع قرار می‌دهد. عشق حتی قادر است تمام مسایل دیگر زندگی را حل کند. در «اشتیاق زنان» این تصویر سه‌گانه در سه گونه زن تجسم می‌یابد. تصویر زن سوم این فیلم مبتنی بر یك ماجرای واقعی است که برگمن شخصاً آن را تجربه کرده است. شاید هیچ هنرمندی به بیرحمی برگمن درباره گذشته خود و زندگیش قضاوت نکرده باشد. تصویر «زن» در آثار او چهرهٔ زنانی است که او در زندگی با آنها معاشرت داشته، زندگی کرده و یا همکار بوده است. اوسعی دارد چیزی را که در زندگی به آن نرسیده، در آثارش به آن اتوپیا معنا بدهد. اما چون شدیداً تحت تأثیر زندگی و حقیقت است کمتر به آن ایده آل می‌رسد. او پیام‌آور عشق سوم است. او آرامش زن را در کنار شوهر، فرزند و خدا می‌جوید. تصویر زن ایده‌آل را می‌توان در توت‌فرنگی‌های وحشی و در «ماریانه» بعد از آشتی مجدد با «اوالد» یافت. و یا کاملترین نوع این تصویر در «شش صحنه از یك ازدواج» دیده می شود. اگر «زن» در آثار او شهوی، سرگردان، وحشی، عاشق، صبور، انتقامجو، سر به هوا و... است، مرد نیز چنین است. اما زنان آثار او مظلومتر از مردان هستند. اگر خطا می کنند، اگر به بیراه می‌روندو اگر حیوان صفت هستند در اثر تنهایی و بدون «مرد» ماندن است. حتی تصویر «آنا» در «سکوت» با آن همه سبعیت، مظلوم و قابل ترحم است. برگمن با اینکه سعی می‌کند قاضی بی‌طرفی باشد اما آشکارا طرف زن را می گیرد. برگمن در تریلوژی معروف خود با تأثر به موقعیت زن توجه دارد. زنان در این تریلوژی در دنیای محدود گرفتار آمده‌اند، رها هستند، تنها و بی‌کس و سرگردانند و فریاد آنها به زحمت به گوش مردان می‌رسد. «زن» چون «تنها» می‌ماند در خود فرو می‌ریزد و شاید هم دست به خودکشی بزند. اما زنان با توجه به مبارزه و انقلابی که کرده‌اند و آزادی که به دست آورده‌اند، همچنان درپی نیمه دیگر خود می‌گردند. فریاد و خروش برگمن بر علیه تمدن امروزی است که جز سکوت، تنهایی و سقوط تا مرز جنسیت برای «زن» ارمغانی دیگر نداشته است. برگمن از «مردی»، «خشونت»، «ماشینیزم»، «سکوت»، و «تنهایی» به تنگ آمده است، و برای رهایی خود دست به هر عملی می‌زند. «سکوت» که پایان بخش تریلوژی معروف اوست تصویرگر تنهایی و مظلومیت «زن» و «سکوت خدا» در جامعهٔ خشن و وحشی اروپاست. «ژان کوله» دربارهٔ «سکوت» برگمن چنین می نویسد:

«بدون شوهر، بدون پدر و بدون خدا ماندن با هم فرقی ندارد. «سکوت» در حقیقت سکوت «زنی» است. سکوتی است که تمدن امروزی برایش به ارمغان آورده، آنچه در این زندگی ظاهراً آرام ما بیمار است «مردی» است. دنیای ما بی آنکه متوجه باشیم در نگاه کودکان انعطافی زنانه پیدا کرده است.»[۹]

«برگمن» برای رسیدن به این منظرنگاه راه دراز و پرفرازو نشیبی را پیموده است. اودرپی انعطاف لطیف جامعه زنانه است.

«والسلام»

منابع و مآخذ:
۱ـ سونات پائیزی / اینگمار برگمن ـ ترجمه بهروز تورانی / نشرشیوا / ـ ۱۳۶۹ / تهران ـ چاپ اول / ص۵۴ـ۴۷.
۲ـ پیشین / ص۸۳.
۳ـ فانوس خیال / اینگمار برگمن ـ ترجمه مسعود فراستی، مهوش تابش / سروش ـ ۱۳۷۰/ تهران ـ چاپ اول / ص۱۵ـ۱۴.
۴ـ سکوت / اینگمار برگمن ـ ترجمه پرویز تأییدی / پرچم ـ ۱۳۴۹ /تهران ـ چاپ اول /ص۶۸.
۵ـ همچون در یك آئینه/ اینگمار برگمن ـ ترجمه هوشنگ طاهری/ پیام ـ ۱۳۴۹/ تهران ـ چاپ دوم/ ص۲۱.
توت فرنگی‌های وحشی/ اینگمار برگمن ـ ترجمه هوشنگ طاهری/ اشرفی ـ ۱۳۵۶/ تهران ـ چاپ اول/ ص۶۵ـ۶۴.
۶ـ به سوی دمشق/ اگوست استریندبرگ ـ ترجمه ایرج زهری/ برگ ـ ۱۳۷۰/ تهران ـ چاپ اول/ از مؤخره کتاب.
۷ـ برگمن دربارهٔ برگمن/ گفتگو با برگمن ـ ترجمه هوشنگ طاهری/ چاپ نشده است.
۸ـ پیشین.
۹ـ توت فرنگی‌های وحشی/ ص ۲۴۰.



تندیس و جنگ

● محمد خدادادی

تابستان فرا می‌رسید و هنوز آنجا جنگ بود. خیابانها و کوچه‌ها ازهیاهو و بازی بچه‌ها و صدای ممتد دستفروشها خالی شده بود، ولی آفتاب هنوز درخشان بود و هنگام ظهر که پرتو آن روی شط پخش می‌شد، انعکاسش بازی غریبی در ساحل راه می‌انداخت. شبها شهر در خاموشی و سکوت فرو می‌رفت که گاه به گاه انفجار گلوله‌ها و منورهایی که از آن سوی شط می‌آمد، آن آرامش و تاریکی را برهم می‌زد. آنگاه ماشین‌های امداد توی خیابانها راه می‌افتادند و هر چند آن موقع خیابانها خلوت و خالی بود، آژیرشان را خاموش نمی‌کردند. صدای آژیر و گلوله به هم می‌آمیخت.

روزها صدای انفجار کم می‌شد، بادزوزه می‌کشید، توی خرابه‌ها می‌پیچید، آنوقت در سطح شهر گرد و خاك راه می‌افتاد و شهر تیره و تار می‌شد.

جنگ شدت گرفت. کار تعطیل شد. رئیسم گفت: «می‌توانی به شهرستانی دیگر منتقل بشوی» قبول نکردم. برای من دست کشیدن ازآن سرزمین داغ، شط و آفتاب درخشان و رفتن به جای دیگر حکم کار اجباری و تبعید را داشت. به بخش دیگری که هنوز فعال بود رفتم.

در دفتری که من بودم سه نفر دیگر تیز بودند، ولی بندرت باهم حرف می‌زدیم. اتاق در زیر زمین قرار گرفته بود. دیوارهایش پوسیده، کدر و نمناك بود و ما را کسل می‌کرد. علاوه بر آن شبها نمی‌توانستم بخوابم، تا سپیده صبح بیدار می‌ماندم. چشمانم را که بر روی هم می‌گذاشتم، می‌ترسیدم برای همیشه به خواب فرو بروم و از ترس مرگ تا صبح غلت می‌زدم و فکر می‌کردم. ناچار به انبار می‌رفتم نیم ساعتی را آنجا در بین کتابها و مجلات می‌گذراندم. بعد تعدادی ازآنها رامی‌آوردم. هرچند همیشه تنها بودم، چراغ مطالعه را روشن می‌کردم. زیر نور ملایم و سبك لامپ، اتاق پاکیزه و مرتب به نظر می‌رسید و با آرامش بیشتری مطالعه می‌کردم. آنگاه مطالبی را که قبلاً خوانده بودم، برای چندمین بار مرور می‌کردم. ماجراها و داستانهای مرموز جنگی را با ولع می‌خواندم. سپیده که می‌زد چشمانم گرم می‌شد و می‌خوابیدم. به همین علت صبحها اغلب دیر سرکار میرفتم و در طول روز بی‌حوصله و کسل بودم. صبح، هنگام رفتن به سرکار، سخت‌ترین ساعتهای زندگیم بود. آن وقت، بعدازظهر که به خانه می‌آمدم تا عصر می‌خوابیدم.

اواخر، به کافه‌ای می‌رفتم که تا خانه بیست دقیقه راه بود و من پیاده می‌رفتم.

کافهٔ کوچك و پاکی بود که روبروی کلیسایی که دیوار به دیوار یك مسجد بود، قرار گرفته بود. پشت کافه نیمی از یك کوچه روی تلی از خاك نشسته بود. بغل آن کانال آبی می‌گذشت که در طی جنگ خشك شده بود و کف آن پر از برگ درختانی بودکه دور تا دورش بالا آمده بود. آن موقع عصر پرتو ملایم خورشید کف آن را پراز لکه‌های کوچك می‌ساخت. ازآنجا به استثنای اینها، می‌شد نمای استادیومی را دید با آجرهای قرمز، جایگاه تماشاگران و تندیسی از دو ورزشکار. یکی از آن دو تندیس تصویر یك پرتاب کننده نیزه و دیگری تصویری از بازیکنی پا به توپ بود. آن که پا به توپ داشت، دراثر برخورد گلولهٔ توپ، دستش آویزان جلوی صورتش مانده بود و از ساق خم شده بود. دنج بودن و پاکیزگی کافه که بین آن همه خرابه سالم مانده بود، آن را تبدیل به یك مکان دوست داشتنی و آرامبخش ساخته بود.

صاحب کافه پیرمرد شادی بود.وقتی می‌خندید صورتش خرد می‌شد. اغلب یك عینك دودی ازنوع «ریبن»(۱) روی چشمانش بود. شاید ۷۰ سالش می‌شد.

عصرها جلو مغازه را تا وسط خیابان آب می‌پاشید. آن وقت بوی خاك توی هوا می‌پیچید، صندلیها را با دقتی که گاه به وسواس می‌رسید در یك نظم خاص می‌چید، به طوریکه ازآن زاویه چیزی توی خیابان از چشم نمی‌افتاد.

غیر از من که مشتری دائمیش بودم، چند نفر دیگر نیز می‌آمدند. دو تای آنها تقریباً همیشه آنجا بودند. یکی از آنها جوانی بود تقریباً سی ساله، که بدنش کلکسیون ترکش بود. هیچ حرف نمی‌زد.

پیرمرد می‌گفت: تا پارسال با زن و بچه‌اش زندگی می‌کرده، خمپاره می‌خوره به خونه‌اش، همه کشته میشن غیر ازخودش، یك ماهی توی بیمارستان بوده و حالا بدنش عینهو آبکش شده و تنهاس.

پیش از من به آنجا می‌آمد و ازموقعی که من می‌رسیدم می‌دیدم که سیگاری گوشه لبش بود و نگاهش روی علف‌ها و برگهای خشك کف کانال. تقریباً آخر وقت، شامش را می‌خورد، پول پیرمرد را می‌داد، بدون این که نگاهی به کسی بیندازد راهش را می‌گرفت و مستقیم ازتوی خیابانی که ازجلو استادیوم رد می‌شد، پایین میرفت. ومن دیگر نمی‌دیدمش تا فردا، جلوی کافه با سیگاری گوشهٔ لبش و چشمانی افتاده وسط کانال خشك بغل کافه. دومی یك کارگر پالایشگاه بود؛ عاشق فوتبال. باچهره‌ای آفتاب سوخته، موهای شلال و نگاهی که یك لحظه جایی بند نمی‌شد. باهمه شوخی می‌کرد و برای هرکس اسمی گذاشته بود، اسمهایی غیر متعارف که همه را به خنده می‌انداخت. فقط برای مردی که بدنش کلکسیون ترکش بود و حرف نمی‌زد اسمی نگذاشته بود. به من می‌گفت «بلاتکلیف». خانواده‌اش را از شهر خارج کرده بود و برده بود یك جایی توی همان جنوب. خودش هم هردوماه یك بار به خانه می‌رفت. غیر ازآن ۱۵ روز مرخصی، هر روز عصر می‌دیدمش. اغلب با یك دوچرخهٔ هرکولس می‌آمد. پای راستش را روی زمین می‌کشید.

یك روز نزدیکیهای غروب، روبرویم نشست. خندید، من هم خندیدم. بعد دست توی جیبش کرد و با دقت عکسی را از جیب «بیلرسوت»ش(۲) بیرون آورد. در حالی که با دو دستش بالای عکس را گرفته بود، آن را جلو چشمانم گرفت. پایین پای شش نفر، پنج نفر نشسته بودند. با پیراهن‌های زرد و شورتهای آبی. بعد از جایش بلند شد و در حالی که مثل یك بچه ذوق می‌کرد کنارم آمد. انگشتش را روی تصویر یکی از بازیکنها قرار داد و گفت: «این هم رفیقه» و با لحن غیر جدی ادامه داد: «ما را این‌جوری نگاه نکن، یك زمانی برای خودمان عظمتی بودیم» توی عکس هم می‌خندید. عکس را از دستش گرفتم، کمی نگاهش کردم، بعد همان طور که عکس را به دستش می‌دادم پرسیدم: «چه ساله؟» گفت: «سال ۵۰، بیست و پنج سال داشتم، تو اوج بودم» بعد با حسرت گفت: «هی عمر! به این روبرو که نگاه می‌کنم، مثل این که دیروز بود، یك جایی از قلبم کنده میشه. ولی هنوز هم اگه آب باشه شناگر قابلی هستیم!» هر دو خندیدیم.

گفتم: «توپ داری؟»

گفت: «فردا، فردا می‌آرم.»

فردا عصر طرف چپ دوچرخه‌اش یك توپ آویزان کرده بود و همان طور که پا می‌زد، ضربه‌ای به توپ می‌نواخت. پیاده شد. همان طور که پایش را روی زمین می‌کشید، گفت: «یك سالی میشه پا نخورده» بعد اشاره به زمین روبروی استادیوم کرد و گفت: «جون می‌ده گل کوچیك بازی کنیم.»

کافه نسبتاً شلوغ بود. اکثراً سرباز و بسیجی بودند. چند نفرشان توی زمین ریختند. آن که همیشه ساکت بود روی میله‌هایی که دورتادور زمین کشیده شده بود، نشست. سیگارش را پشت گوشش قرار داد، تبسم کرد. پیرمرد هم جلو کافه آمده بود وایستاده بود و از همان جا بازی را تماشا می‌کرد.

وسط زمین توپ رسید به آن که پایش را روی زمین می‌کشید. هرچند توپ را شوت کرد، ولی همان جا عقب عقب رفت و محکم روی زمین نشست و روی آسفالت پهن شد. به همراه توپ پایش که ازساق جدا شده بود، توی هوا چرخید و همان وسط زمین پایین آمد. بازی متوقف شد. همه ایستاده بودند، پیرمرد تند برگشت و توی کافه رفت. آن که همیشه ساکت بود، سیگارش را گوشهٔ لبش گذاشت. به نظر می‌رسید لبش را گاز می‌گیرد. جلو کافه همه سر پا ایستاده بودند و به پایی که آن وسط رها شده بود نگاه می‌کردند. بلندش که کردم، چشمانش برق می‌زد. می‌ترسیدم با دقت نگاهش کنم. چشمانش را از جمعیت و زمین بازی گرفت و روی تندیسی انداخت که پایش از زانو قطع بود. چند دقیقه بعد دشمن ازآن سوی شط روی شهر گلوله می‌ریخت. ما توی کافه جمع شده بودیم. آن که پایش وسط زمین افتاده بود، می‌خندید. ماشین‌های امداد توی خیابان ریخته بودند، وآژیرشان مثل صدای جیغ با صدای گلوله‌ها درهم می‌آمیخت.

پانویس:

۱ـ عینك دودی، که با ساخته شدن پالایشگاه درآبادان مد شده بود.

۲ـ لباس کار؛ درآبادان و میان کارگران شرکت نفت رایج است.

تابستان ۷۱ ـ آبادان

● گفتگو با محسن نوری نجفی
برندهٔ اول مسابقهٔ مجلهٔ بین المللی کاریکاتور «ویتی ورلد»

آیا ارزشش را داشت؟!

■ فرمهر منجزی



اشاره:
«محسن نوری نجفی» طراح و کاریکاتوریست هنرمند کشورمان با ارسال تنها یك طرح، برندهٔ جایزه‌ای بین‌المللی در آمریکا شد. خبر این موفقیت هنرمند متعهد ایرانی را در ادبستان ۳۳ ملاحظه کردید. به همین جهت بی مناسبت ندیدیم راجع به این طرح و همین طور سایر فعالیتهای نوری نجفی با او گفتگوی کوتاهی داشته باشیم.
محسن نوری نجفی در حال حاضر کاریکاتوریست و طراح روزنامهٔ کیهان است و با مراکز فرهنگی و مطبوعاتی دیگری هم همکاری می‌کند. آنچه در پی می‌خوانید، حاصل گفتگوی ادبستان با ایشان است.

□ چه شدکه ازمیان همهٔ هنرها به کاریکاتور روی آوردید؟

■ قبل از هر چیز از دست‌اندرکاران مجله ادبستان تشکرمی‌کنم. من نقاشی را از بچگی شروع کردم ولی کارم به صورت حرفه‌ای از سن چهارده یا پانزده سالگی با تجربه‌های گرافیکی شروع شد. بیشتر در شرکتهای تبلیغاتی فعالیت می کردم. و از آن موقع بودکه رفته رفته با هنر نقاشی آشنا شدم. اوایل پیروزی انقلاب با ورود به مطبوعات باکاریکاتور هم آشنا شدم و به مقتضای مسایلی که پیش می‌آمد کارهایی دراین زمینه انجام می‌دادم البته امروز که به آرشیو کارهایم مراجعه می کنم می بینم از نظر تکنیك، موضوع و.... کارهایم باآن زمان خیلی تفاوت پیدا کرده است. شاید به این دلیل که اوایل انقلاب نیاز به طرح مسایل روز بود و در ضمن کاریکاتوریست هم کم داشتیم. می‌دانید کاریکاتور رشتهٔ ویژه ای درمیان تمام هنرهاست. شما فرض کنید نقاشی، عکاسی، گرافیك و... همه در دانشگاهها و مؤسسات عالی ما تدریس می‌شود ولی درتمام دنیا دانشکده‌ای برای رشتهٔ کاریکاتور وجود ندارد.

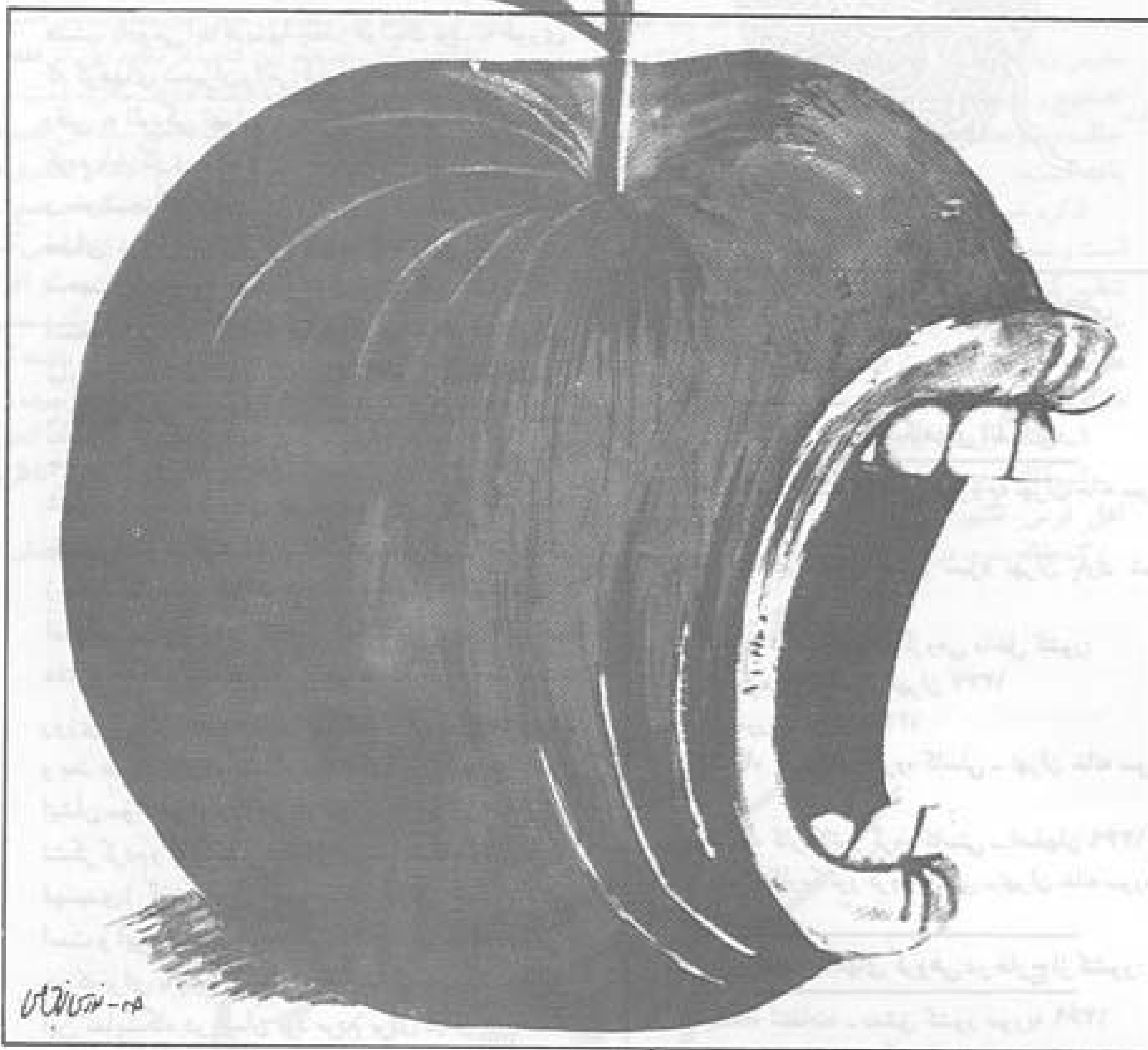
□ فکر می کنید چرا کاریکاتور در جایی تدریس نمی شود؟

■ شاید بخاطر این است که این کار خیلی ویژه و به اصطلاح «ذوقی» و «انفرادی» است. شما فکر کنید از بین هزاران دانشجویی که در رشتهٔ هنر و نقاشی تحصیل می‌کنند شاید یك نفر به رشتهٔ کاریکاتور علاقه‌مند باشد و تازه معلوم نیست آیا بتواند درنهایت در این کار موفق بشود یا نه؟ من همیشه در ذهنم بدنبال راهی برای تدریس این رشته بودم ولی وقتی بیشتر فکر کردم به این نتیجه رسیدم که نمی‌توان کاریکاتور را به شکل آکادمیك و دانشگاهی عرضه کرد. البته با وجود این که تعداد کاریکاتوریستهای ما اندك هستند باز هم می بینم که همیشه در سطح جهانی مطرح هستند و موفقیتهای بزرگی به دست می آورند. شاید به این دلیل باشدکه هنر کاریکاتور عمیقاً به تفکر نزدیك است و حتی می توان گفت که نوعی تفکر تصویری است. یعنی گاهی اوقات شما نمی‌توانید



■ وقتی شما نمی‌توانید آنچه را در ذهن دارید با شعر و نثر زیبا بیان کنید، هنرهای تصویری به کمك شما می‌آیند.

کاریکاتور بدون حرف و سر و صدا در مسایل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و... حضور می‌یابد و همهٔ مردم را وادار به تفکر و تأمل می کند.



آنچه را در ذهن دارید با شعر و نثر زیبا بیان کنید و در این زمان است که هنر نقاشی و کاریکاتور و اصولاً هنرهای تصویری به کمك شما می‌آیند. اصولاً «تصویر»، زبانی گویا دارد بدون این که مستقیماً حرفی بزند. شاید به همین دلیل باشد که نمی توان آن را به کسی آموخت. این هنر زایدهٔ فکر و دید شخص است.

□ تعداد کاریکاتوریستها معمولاً انگشت شمار است. آیا به این دلیل نیست که در جامعهٔ ما کمتر شناسانده شده است؟

■ شاید عدم شناخت مردم یك وجه قضیه باشد. البته این تنها مختص جامعه ما نیست، بلکه در تمام دنیاو حتی درکشورهای پیشرفتهٔ صنعتی هم آنچنان که باید جای خود را باز نکرده است.

□ اصولاً شما کاریکاتور و کاربرد آنرا چگونه می بینید؟

■ بگذارید در این مورد مثالی بزنم. البته ابتدا بگویم قصدم مقایسه و یا خدای نکرده تحقیر هیچ هنری نیست ولی شما فکر کنید فیلمهای چارلی چاپلین را جزء فیلمهای کمدی می‌دانیم. این فیلمها همه را می خندانند و البته طنز تلخی هم در آنها به چشم می خورد، حال اگر مثلاً کلام و صدا و موسیقی را از فیلم چاپلین بگیرید از اثر آن کاسته می شود در صورتی که کاریکاتور بدون سر و صدا درمسایل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و... حضور می یابد و همهٔ مردم را وادار به تفکر و تأمل می کند. البته این یك وجه است که من به آن وجه «روزمرگی» می گویم وجه دیگر کاریکاتور که این روزها بسیار رواج پیدا کرده در حوزهٔ «شناخت» است و حتی اجازه بدهید بگویم در حوزهٔ نوعی «عرفان». یعنی آنجا که بحثهای عرفانی مشکل می تواند به زبان بیاید و منتقل شود با تصویر و طرح، می توانیم راحت تر این بحثها را بیان کنیم. مثلاً یکی از کارهای خودم سیبی است که در دست یك انسان است. سیب در دست انسان در نقاشی دارای کلامها و تمثیلهایی است اما وقتی به جای اینکه سیب کرم بزند تمام این دست کرم‌زده باشد این دیگر نقاشی از روی واقعیت محض نیست و تصویر به تفکر آمیخته می شود.

□ درواقع می توان گفت باطن امور را نشان می‌دهد نه ظاهر آن را...

■ دقیقاً. چون ما ایرانیها دارای تاریخ تفکر غنی، و شعر و ادبیات غنی هستیم، وضع کاریکاتور ما جور دیگری است. و با کار بیشتر می‌توانیم به مقاصد بالاتری برسیم. من همیشه جوانها را تشویق کرده ام که در زمینه کاریکاتور بیشتر فعالیت داشته باشند.

□ تصور می‌کنم برای کار درزمینه کاریکاتور وجود ذوق و استعداد فردی شرط اصلی و اولیه باشد.

■ دقیقاً همینطور است. ولی مسایل دیگری از قبیل موضوعهای سیاسی و اجتماعی هم مؤثر است. مثلاً ما وقتی به بررسی این کار در کشور خودمان می‌پردازیم، می بینیم همیشه جریانهای سیاسی در فعالتر شدن کاریکاتوریستهای ما مؤثر بوده اند. وقتی به تفکر در هویت خودمان بپردازیم می‌بینیم مسایل زیادی داریم که همهٔ اینها را می‌توانیم به تصویر بکشیم. متأسفانه تاکنون شناخت و تعریف کامل و درستی از کاریکاتور نداشته‌ایم. بیشتر مردم تصور می کنند کاریکاتور فقط پرداختن به موضوعات خنده دار است. ومتأسفانه عده ای معدود و چند نشریهٔ خاص این هنر را به ابتذال کشانده اند. در صورتی که یکی از اهداف کاریکاتور به تصویر کشیدن تفکر و احساسات انسان است. آنهم بااین فرهنگ غنی که ما داریم. درواقع می توان گفت کاریکاتور با سکوت می‌خنداند، می گریاند، به تفکر وامی‌دارد و... با سکوت، زشتیها و زیبائیها را بیان می کند. به هر حال همه چیز در سکوت برگزار می‌شود. و این ویژگی مشخص کاریکاتور است. امیدوارم افراد جدیدی به حوزهٔ این هنر وارد شوند و این دریای بیکران تفکر و اندیشه رابه تصویر بکشند. به این معنی که هر جا کاریکاتوری وجود داشت، انسان را به تفکر بیشتر وادارد.

□ برای پیشبرد این هنر چه می‌توان کرد؟

■ ما در این زمینه مشکلاتی داریم. یکی این که مردم شناخت کافی در این زمینه ندارند. و مشکل مهم دیگر ما این است که منتقد خوب نداریم. من دوست دارم یك نفر کارهایم را نقد و بررسی کند. دلم می خواهد کسی پیدا شود ایرادهای مرا به طور اصولی بگوید. هرچه بیشتر از کارهایم تعریف کنند بیشتر درجا می‌زنم. ولی اگر انتقاد باشد من سعی می کنم نقایص کارم را رفع کنم. مطبوعات و کلاً رسانه‌های گروهی ما در این زمینه ضعیف هستند. کلاً کار نقد در جامعهٔ ما در زمینه‌های دیگر هم کم رنگ است و غرض ورزی را با انتقاد سازنده اشتباه می گیرند.

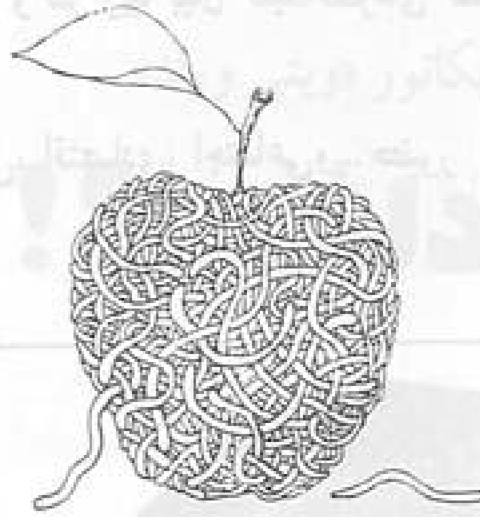
□ آیا فکر می کنید کاریکاتور می‌تواند بر افکار عمومی تأثیر قابل ملاحظه‌ای داشته باشد؟

■ در این مورد مثال خوبی دارم. یادم می‌آید سال ۱۳۷۰ مجموعه کاریکاتورهایی درباره آلودگی هوای تهران کشیدم که در نمایشگاهی به نام «ندای سبز» این آثار به نمایش درآمدند. البته من چون بچه تهران

■ وقتی به تفکر در هویت خودمان بپردازیم می‌بینیم موضوعات و مسایل زیادی داریم که می‌توانیم آنها را به تصویر بکشیم.

■ کاریکاتور با سکوت می‌خنداند، می‌گریاند، و به تفکر وا می‌دارد

■ کار نقد در جامعه ما در همهٔ زمینه‌ها کم رنگ است



هستم، یادم می‌آید قدیمها چقدر هوا پاك بود، به طوری که کوههای شمیران را می‌شد از همه جای تهران دید، وقتی به آلودگی تهران امروز دچار شدیم با خودم فکر کردم باید کاری بکنم و این مجموعه کارها را تهیه کردم و خوشبختانه همان زمان شهرداری تهران سمینار فضای سبز را برگزار می‌کرد. با مسئولین شهرداری صحبت کردم و آنها از برگزاری این نمایشگاه استقبال کردند و گفتند نمایشگاه را در فرهنگسرای نیاوران بگذارند اما من پیشنهاد دادم در میدان شوش باشد به خاطر اینکه دلم می‌خواست ببینم مردم آنجا چقدر علاقه نشان می‌دهند بالاخره در نهایت پارك شهر پیشنهاد شد و من هم قبول کردم. این نمایشگاه خیلی خوب برگزار شد و انصافاً مسئولین شهرداری زحمت کشیدند. طبقات مختلف مردم از دانشگاهی تا آدمهای بیسواد همه از این نمایشگاه دیدن کردند. دفتری گذاشتیم تا هر که می‌خواهد نظرش را بنویسد.

روزی پیرزنی خمیده برای هواخوری به پارك آمده بود و بعد هم آمد از نمایشگاه دیدن کرد. من متوجه شدم ایشان سواد هم ندارد وقتی از نمایشگاه بیرون آمد از او تشکر کردم و گفتم مادر شما از این نمایشگاه چه چیزی فهمیدی؟ گفت «من فهمیدم که تهران خیلی آلوده است و این آلودگی همه را می‌کشد.» یك خانم آلمانی هم که برای بازدید از نمایشگاه آمده بود می‌گفت «اگر این نمایشگاه در آلمان بود مردم برای دیدن آن صف می‌کشیدند». وقتی نظرهای مختلف را با هم مقایسه کردم، دیدم از نظر تصویری موفق بوده‌ام و توانسته‌ام منظور اصلی‌ام را به بیننده القا کنم. البته تمام تصاویر بدون شرح بودند و فقط در یکی دوتای آنها واژهٔ تهران به کار رفته بود. مثلاً الف تهران لوله دودکش شده بود، اصولاً موضوع و حرف نمایشگاه این بود که «سبزینگی» دارد از بین می‌رود. البته وجه تشویق هم در کارها بود. مثلاً در یك تابلو یکنفر با گلی در دست دارد به دنبال پروانه‌ای می‌رود و... ولی استفاده از این تابلوها فقط در همان زمان بود و همان یك بار که در پارك شهر به نمایش گذاشته شدند و بعد از آن هم راهی انبار شدند! بنابراین می‌بینیم کاریکاتور بدون کلام و حرف می‌تواند بر بیننده تأثیر مستقیم بگذارد.

□ **آیا کاریکاتور هم طبقه‌بندی و انواع مختلف دارد؟ اگر اینطور است شما در چه زمینه‌ای فعالیت دارید؟**

■ بله، دارد. ما کاریکاتوری داریم که فقط هجو است که به آن طرحهای کمیك یا کارتون می‌گویند. یا مثلاً طرحهای کاریکاتوری که جنبهٔ به اصطلاح عمقی‌تر و عرفانی دارند. برخی جنبه سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و....

خلاصه هرکسی در زمینه‌ای کار می‌کند خود من بیشتر به مسایل عرفانی علاقه دارم و در ضمن کارهایی هم برای بچه‌ها انجام داده‌ام که به صورت کتاب چاپ شده است و جلد دوم آن هم در دست چاپ است.

□ **موضوع کاریکاتور اخیر شما که در نمایشگاه «ویتی ورلد» برنده شده است چه بود؟**

■ اصلاً عنوان نمایشگاه این بود: «آیا ارزشش را داشت؟» مجله «ویتی‌ورلد» تنها مجله بین‌المللی کاریکاتور است که در پنسیلوانیای آمریکا منتشر می‌شود. و در تمام کشورها نمایندگی دارد. این نمایشگاه به مناسبت پانصدمین سال کشف آمریکا برگزار شد. من هم دلم می‌خواست حرف دل خودم را بزنم. سرخپوستی را سوار بر اسب کشیدم با لباسهای سنتی و کاراکترهای قدیمی سرخپوستی؛ که اسب و سرخپوست هردو ماسك بر صورت زده‌اند. این نشان دهندهٔ هوای مسموم و زهرآلود تشعشعات اتمی و شیمیایی است. در واقع اکثر کاریکاتورها نشاندهندهٔ پاسخ منفی بوده که یعنی ارزشش را نداشت که شما آمریکا را کشف کنید! و خود سردبیر مجله هم گفته که اکثر جوابها منفی بوده است. یکی از کاریکاتورها سر بریده سرخپوستی است در دست مجسمهٔ آزادی. خوب مجسمهٔ آزادی برای آمریکاییها سمبل آزادی و استقلالشان است و سر بریده سرخپوست و خونهای چکیده شده در اطراف آن، خلاف این را بیان می‌کند... کلاً مجموعه کارهای متنوعی به این نمایشگاه ارائه شده بود.

□ **موضوع دیگری به نظرتان می‌رسد؟ گله و شکایت، یا پیشنهادی دارید که بگوئید؟**

■ در اینجا باید بگویم کاریکاتوریستهای ما با این که تعدادشان کم است ولی در دنیا شناخته شده‌اند در حالی که در کشور خودمان چندان ارجی بر کارهایشان نمی‌گذارند. نه مطبوعات و نه دیگر رسانه‌ها. وقتی هم کسی برنده جایزه می‌شود بعضی وقتها به جای تشویق او، موضوع را سیاسی جلوه می‌دهند مثلاً از طرف بعضی از دوستان، با خود من که برندهٔ جایزهٔ این نمایشگاه شدم چنین برخوردی شد و گفتند: «حالا ببین آمریکاییها چه نقشه‌ای داشته‌اند که یك ایرانی را نفر اول اعلام کرده‌اند!»

دیگر این که ما فعالیت چندانی در زمینه کاریکاتور نداریم. مثلاً در همین مجله «ویتی‌ورلد» هر ماه آدرس و تاریخ برگزاری نمایشگاههای کاریکاتور در تمام دنیا را اعلام می‌کنند. ماه گذشته از نمایشگاههای اعلام شده فقط پنج تای آن مربوط به کشور بلژیك بود. کشوری به آن کوچکی را ببینید چه اهمیتی به این هنر می‌دهد در حالی که ما هیچگاه، چنین نمایشگاههای بین‌المللی نداریم. به هر حال منظورم اینست که کشورهای دیگر با این هنر خیلی فعال برخورد می‌کنند و در نتیجه مردم هم بیشتر با این هنر ارتباط برقرار می‌کنند. امیدوارم ما هم به جایی برسیم که هنرها را جدی‌تر بگیریم و فعالیت بیشتری در این زمینه داشته باشیم.

کارنامه هنری سیّد محسن نوری نجفی

نقاش ـ کاریکاتوریست

متولد تهران ـ ۱۳۳۶

برگزاری نمایشگاههای انفرادی:

نمایشگاه کاریکاتور «حجم مجروح» تهران خانه سوره ۱۳۷۱/

نمایشگاه کاریکاتور «ندای سبز» تهران پارك شهر ۱۳۷۰/

برگزاری نمایشگاههای گروهی داخل کشور:

موزه هنرهای معاصر ـ تهران ۱۳۶۷

خانه سوره ـ تهران ۱۳۶۸

نمایشگاه کاریکاتور گروه کاسنی ـ تهران خانه سوره ۱۳۶۹

نمایشگاه کاریکاتور گروه کاسنی ـ اصفهان ۱۳۶۹

نمایشگاه کاریکاتور گروه کاسنی ـ تهران خانه سوره/ ۱۳۶۹

برگزاری نمایشگاههای گروهی در خارج از کشور:

نمایشگاه انتفاضه ـ دمشق کشور سوریه ۱۳۶۹

شرکت در نهمین نمایشگاه بین‌المللی سن ژوس مارتل فرانسه ـ ۱۹۹۰ (جزء منتخبین نمایشگاه)

نمایشگاه کاریکاتور سانوپولوی برزیل ۱۹۹۰

شرکت در نمایشگاه کاریکاتور سانوپولوی برزیل ۱۹۹۱

نمایشگاه کاریکاتور برزیل ۱۹۹۲ (جزء منتخبین نمایشگاه)

شرکت در نمایشگاه بین‌المللی کاریکاتور کانادا بی.سی. ۱۹۹۱

شرکت در دوازدهمین نمایشگاه کاریکاتور آنگل فرانسه ۱۹۹۰.

شرکت در سیزدهمین نمایشگاه کاریکاتور آنگل فرانسه ۱۹۹۱

شرکت در چهاردهمین نمایشگاه کاریکاتور آنگل فرانسه ۱۹۹۲

شرکت در نمایشگاه بین‌المللی کاریکاتور یومیوری شیمبون شهر توکیوی ژاپن ۱۹۹۰

شرکت در نمایشگاه بین‌المللی کاریکاتور یومیوری شیمبون توکیوی ژاپن ۱۹۹۱

شرکت در نمایشگاه کاریکاتور یومیوری شیمبون توکیوی ژاپن ۱۹۹۲

شرکت در اولین نمایشگاه بین‌المللی کیوتوی ژاپن ۱۹۹۰

شرکت در نمایشگاه بین‌المللی کاریکاتور به مناسبت ۵۰۰ سال کشف آمریکا در پنسیلوانیای آمریکا (جزء منتخبین نمایشگاه) ۱۹۹۲

نمایشگاه بین‌المللی کارتون برینگن ـ بلژیك ـ ۱۹۹۲

پیرامون حدوث رسم خط و تاریخ فن خوشنویسی

● درباره تذکره خوشنویسان غلام محمد هفت قلمی
● دکتر بدیع الله دبیری نژاد ـ استاد دانشگاه اصفهان

یکی از آثار بسیار ارزشمندی که درباره خط و پیدایش آن نوشته شده و با معرفی خطاطان و خوشنویسان معروف ایرانی و هندی و عربی اولین بار در سال ۱۲۲۸ هجری قمری مطابق با ۱۹۱۰ میلادی و در خرداد ماه ۱۳۷۱ هـ.ش برای بار دوم در کلکته به چاپ رسیده است، کتاب معروف تذکره خوشنویسان مولانا محمد هفت قلمی دهلوی است.

این اثر که دو نسخهٔ خطی و چاپ سنگی آن موجود است به وسیله مولانا غلام محمد هفت قلمی دهلوی، شاعر، متخلص به «راقم»[۱]، متوفی به سال ۱۲۳۹ (هـ.ق)[۲] نوشته شده است. این کتاب بعدها به وسیلهٔ محمد هدایت حسین، مدرس زبان فارسی و عربی در کالج دولتی کلکتهٔ هندوستان تصحیح و تحشیه شده است و با اضافاتی و یک مقدمه بسیار جالب و سودمند (در خرداد ۱۳۷۱) با چاپ سنگی، انتشار یافته است.

تذکره خوشنویسان دارای ۱۳۱ صفحه و در قطع معمولی است و نسخه خطی آن ظاهراً بوسیله خود مصنّف، تهیه و تنظیم گردیده است. این اثر شامل فهرست رجال (۳۹ صفحه) و یک مقدمه جالب به قلم مصحح کتاب یعنی محمد هدایت حسین (در هشت صفحه) است و خود کتاب چهار مقاله به شرح زیر را دربردارد:

۱ـ مقاله اول، در بیان حدوث رسم خط عربی.

۲ـ مقاله دوم، در ذکر حدوث و ایجاد اقسام رسم الخط اهل فرس قدیم.

۳ـ مقاله سوم، در ذکر حدوث نقاط و حروف معجمه در سلسله اسلام.

۴ـ مقاله چهارم، در بیان تاریخ فن خوشنویسی بر سبیل اجمال.

متن اصلی کتاب همانطور که اشاره شد مجموعاً ۱۳۱ صفحه است.

مصحح کتاب ابتدا به معرفی این اثر و ارزش کارهنری مصنف می پردازد و آنگاه برای مطالعه کنندگان، این تذکره را به بخشهای فوق الذکر علاوه بر فهرست الرجال و یک مقدمه تقسیم می کند. مقدمه مولانا محمد هدایت حسین، چنین آغاز می شود:

«ستایش و نیایش مرخدای را عزّ اسمه که خطوط شماعی آفتاب را بر صفحات افلاك بقلم قدرت نگاشته و حمد و سپاس مر معبود حقیقی را جل جلاله که مشاطه صنعش عروس فطرت انسانی را به هیولیٰ وصورت مرتب و به پرتو ظلال صفات ابد پیوند خویش متور ساخته در کنار قابلیت نفس ناطقه نهاده فتبارك الله احسن الخالقین... الی آخره».

و بعد در صفحه ۳، علت جمع آوری و تنظیم این کتاب را چنین ذکر می کند:

«... میر منشی فرمانفرمای ممالك هندوستان با وجود فقدان بضاعت و عدم استطاعت و اختلال امور مأموری وکارهای شخصی از مدتی مدید و عرضه بعید جمع آوری مناقب و اوصاف و حالات خوش نویسان ایرانی و عربستانی و بالتخصیص جادوقلمان هندوستانی را بر ذمت همت خویش لازم دانسته تا جمال شاهد مطلوب از نظر طالبان محجوب نماند... تا آنجا که می گوید... نسخه قلمی المسمیٰ به تذکره خوش نویسان از مصنفات مولانا غلام محمد هفت قلمی المتخلص به «راقم» ـ وفاتش تقریباً در سال هزاز و دویست و سی و نه واقع شده، بدست آوردم که اوراقش از مرور دهور و وفور حوادث گردش ماه و هور و تواتر نوایب مشهور مانند قلوب عاشقان پراکنده وچون زلف عروسان آشفته بود. بدقت نظر و امعان بصر ملاحظه نمودم دیدم فی الواقع نقل و طبع آن خیلی شایسته و شایان است.»

ناگفته نماند، مصحح این کتاب در تنظیم این اثر فقط به آنچه که مصنف اصلی توجه داشته قناعت نکرده است و از آثار و کتب معتبر دیگر مثل کتاب «الفهرست ابن ندیم» و «کشف الظنون حاجی خلیفه» و «فتوح البلدان بلاذری» و غیره استفاده فراوانی برده است. چنانکه مصحح در صفحات ۶ و ۷ مقدمه خود به این موضوع اشاره می کند:

«... ولیکن این بنده ناچیز هیچ مدان آنچه از اقوال مستنده که محل وثوق و موجب اعتماد دانسته از کتب معتبره مثل کتاب الفهرست ابن ندیم و وفیات الاعیان ومقدمه ابن خلدون و فتوح البلدان بلاذری و غیرهم انتخاب نموده و به چهار مقاله ترتیب داده و بعبارت سلیس در سلك تحریر درآورده، مقدمه کتاب مذکور مقرر داشتم تا به نظر ناظرین نقش حسن قبول گیرده.»

در این تذکره، ما به نام بعضی از خوشنویسان بر می خوریم که شاید در آثار دیگر خطاطان و صاحبان تذکره قدیم و جدید نامی از آنان نشنیده و ندیده باشیم نظیر: ضیاءالحق حسام الدین جلبی، مرید مولوی که خط نستعلیق را به خوبی و استادی کتابت می کرد و سید ذوالفقار قوام الدین حسن بن صدرالدین علی، از خوشنویسان خوارزم شاه، که هم شاعر بود، و هم خوشنویسی توانا و همچنین خواجه همام الدین از شاگردان خواجه نصیرالدین توسی و از اقران مولانا قطب الدین علامه شیرازی و خواجه نظام الملك توسی که در خط نستعلیق ورقاع و کتابت به آن دو قلم استادی وارسته و کامل بوده است. علاوه بر آن، در این اثر ارزنده می توان دهها تن از خوشنویسان زبده و نخبهٔ ایرانی را جستجو کرد که خطوط مختلف خصوصاً اقلام سته نظیر رقاع، ثلث، محقق، توقیع، عراقی وریحان و هم چنین اقلام نستعلیق و نسخ و تعلیق را به استادی تمام کتابت می نمودند و اثاری به قلم و رقم خود در موزه های معروف جهان به جای گذارده اند.



۱ـ مقدمه کتاب، صفحه ۴

۲ـ مولانا غلام محمد هفت قلمی دهلوی متخلص به «راقم» از شاگردان مشهور حکیم قدرت‌الله خان بوده است. در انشاءپردازی به زبان فارسی بی‌نظیر و در علم عربی دانشمندی بی بدیل بوده است و در اقسام رسم خط مثل نسخ، تعلیق، ثلث، نستعلیق، شکسته، شفیعه و ریحان مهارتی تمام داشت و به زبان اردو شعر می گفت و سپس به لکهنو آمد و در محضر میرزا محمد عشق، به فراگیری فن طب مشغول شد.

● زنده یاد حبیب الله بدیعی به روایت اسدالله ملک

درهوای سازنغمه‌پردازدوست!



در مراسم ختم حبیب الله بدیعی، همه جا پرسان سراغ اسدالله ملک را گرفتم. در حیاط دارالتبلیغ امیرالمومنین دیدمش؛ با همان چهره و رفتار ساده و با نگاه محجوب که گویی از نگاه خیرهٔ تو می‌گریزد. در پاسخ سرسلامتی دوستدارانش، با مهر سرتکان می‌داد. گفتم آقای ملک بقای عمر خودت باشد! و گفتم که نشان ترا در ینگه دنیا می‌جستم و اکنون ترا روبه‌روی خود می‌بینم. با قاطعیت درآمد که: «نه، من هیچ کجا نمی‌روم؛ من در این خاك ریشه دارم».

بسیاری چهره‌ها در حافظهٔ زمان محو می‌شوند؛ شمایل حقیقی روحشان همچون چهره‌شان رنگ می‌بازد و پس از چندی دیگر کسی آنها را نمی‌شناسد و به جا نمی‌آورد. بعضی از آنها از مرز اعتنای جهان درگذشته‌اند؛ به دیار خاموشان رفته‌اند؛ به خاك پیوسته‌اند و از هیاهوی عالم خاك رسته‌اند. پاره‌ای کوچ کرده‌اند؛ سربه سودای رویایی رنگین، خاك خرّم خود را با انبوه خاطرات تلخ و شیرینش وا نهاده‌اند؛ همه یاد و یادگارهای عزیز خود را به پشیزی فروخته‌اند و دستمایهٔ سفری بی‌بازگشت کرده‌اند. «رفته‌اند تا از یادها بروند و در یاد جای دیگری بمانند» و در عوض، گروهی مانده‌اند؛ در کنار مردم خوب میهن خود، با همهٔ شادیها و تلخی‌ها سرکرده‌اند و به قول آن نگارگر دردآشنا «بی‌اعتنا به این که در یاد کسی یا جایی بمانند و الباقی تا به آخرین سه‌کنج روحشان و اتاق کوچك و انباشته‌شان خزیده‌اند؛ به امید کشف شدنی دوباره، تا باز، خواسته و فرا خوانده شوند و این نسل فراموشکار به تجلیلشان برخیزد.»

اسدالله ملك، شاگرد متواضع و بی‌تکلف صبا خیلی زود آغاز کرد. ۱۵ ساله بود که پابه پای استادش صبا ساز می‌زد و از همان موقع، صدای سازش شنیدنی بود. در حوالی همان سالها بود که ارسلان درگاهی، در تقدیمنامهٔ یکی از عکسهای خود، اسدالله جوان را «استاد» خطاب کرده است و ۱۷ ساله بود که «گریه لیلی» را ساخت، در اوج شور و شرار جوانی. چشم‌انداز کارهای او را که نگاه می‌کنم، می‌بینم چه راه درازی را پیموده است.

... و آنروز در حیاط دارالتبلیغ، دوباره اورا می‌دیدم و او گفت که کتاب ردیف ۱ و ۲ و ۳ خود را در دست چاپ دارد. سراغ «فرهنگ شریف» را گرفتم و او گفت که «خرجش را با این آب و خاك سوا کرده است!»... چه خطایی! درست همان اشتباهی که لطفی در اوج کارهای خلاقهٔ خود مرتکب شد. یك هنرمند تنها به خودش تعلق ندارد.

چرا رفتند؟ با چه بهانه‌ای و چرا مانده‌اند؟ با چه انگیزه‌ای؟! خیلی زود، مسیر گفتار ما به بدیعی بازگشت و او با دریغی بسیار از دوست دیرین خود سخن گفت و سرانجام، گفت و گوی ما به اینجا کشیده شد که او یادداشتهایی برای ادبستان بفرستد. چند روز بیش، یادداشتهای او در بارهٔ بدیعی به دستم رسید و حاصل کار این است که می‌خوانید.

محمود میرزاده

□□□



از امامزاده طاهر می‌آیم؛ خسته و دلتنگ. دیشب بود که حسین (ملك) زنگ زد و با بُغضی در صدا گفت: «حبیب هم مرد!» گوشی را گذاشتم و ناگهان با شتاب رفتم به حوالی سالهای دههٔ سی؛ به اولین بار که اورا دیدم و صدای سازش را شنیدم. آمده بود آموزشگاه به دیدار حسین (ملك). خیلی‌ها می‌آمدند. روز و شب ما با موسیقی می‌گذشت. روزها در کلاس و شبها بر بام خانهٔ حسین که انگار وقف موسیقی شده بود. چه شبها که تا سپیده، همه‌اش سخن موسیقی بود و بارها گفته‌ام که اگر دروبام خانهٔ حسین، روزی به حرف بیاید، روایتگر چه نغمه‌های تاب و دلنواز خواهد بود. موسیقی دل و جان ما را به هم می‌پیوست و تاروپود ما را به هم می‌تنید. موسیقی، رودخانه‌ای بود که چشمه‌های تك‌افتاده را به هم می‌رساند و سمت وسومی‌داد. «رحمت» از همان آغاز، با آن نگاه آرام و مهربان، با

همان لبخند آشنا و صمیمی در دل ما خانه کرد. «حسین» واسطهٔ آشنایی او با «صبا» بود. پیش از آنکه به محضر صبا راه یابد، چندی با شادروان «مفخّم پایان» کار کرده بود و ردیف صبا را نزد او آموخته بود و با آنکه در رادیوی آن زمان، برنامه‌هایی اجرا کرده بود، عرصه‌ای فراختر می‌جست تا روح پرشور و دل شیدای خود را ارضاء کند. در آن موقع، «حسین» سرشناسترین شاگرد صبا بود و صبا استادی و دوستی را با هم آمیخته بود؛ به خانهٔ ما می‌آمد و خانهٔ دل ما همیشه برای او گشوده بود. «رحمت» خیلی زود در شمار شاگردان برجستهٔ استاد (صبا) درآمد. دوستی ما تداوم یافت، که هر دو به یک ساز و نوا دل خوش داشتیم و سایهٔ مهر صبا بر سر هر دو ما بود. خیلی زود، دوستی و همدلی ما به همکاری نیز انجامید. او و تجویدی در یک ارکستر و من و یاحقی در ارکستر دیگر ساز می‌زدیم. بدیعی به زودی به نوازنده‌ای سرشناس بدل شد. صدای ساز او که از دل پرشور و مهربان او برمی‌خاست، طرفدارانی پیدا کرد. واقعاً که حبیب‌الله بدیعی غوغا می‌کرد! او را صمیمانه دوست داشتم و فارغ از رقابتهای کودکانه، از نوای ساز او به وجد می‌آمدم. بدیعی شیرینی و ملاحت را با قدرت تکنیک آمیخته بود و به راستی که سازش شنیدنی بود. همه جا با مهر از من سخن می‌گفت و اینجا و آنجا با چنان عباراتی از من یاد می‌کرد، که خود را سزاوار آن نمی‌دانستم. همیشه از کوکهای جدیدی که به کار می‌گرفتم، ستایش می‌کرد. با مهربانی مرا می‌نواخت: «اسدالله! این کوکها را از کجا پیدا می‌کنی؟» و یا «هرگز دوباره نخواهی توانست به این خوبی سازبزنی!» هر دو از تظاهر بیزار بودیم. وقتی سازمی‌زد به من نگاه می‌کرد و من با نگاه و لبخند به او نگاه می‌کردم و متقابلاً وقتی من ساز به دست می‌گرفتم، حبیب با آن نگاه پرمهر به آرامی سرتکان می‌داد و با تحسین خود مرا می‌نواخت. انگار ناخودآگاه، به تأیید او دل خوش داشتم. آخر او بهترین شنونده‌ای بود که در این جهانِ ویران سراغ داشتم. چه کسی بهتر از او می‌توانست به درون من راه یابد. او آشناتر از هرکس به دقائق ساز من بود. گاه می‌اندیشم، من و او شاید بیش از هر کس دیگر، به عمق احساس همدیگر راه یافته بودیم. صدای ساز او صدای دل من بود و من این امکان را داشتم که حکایت او را از زبان سازش بشنوم؛ اندوه و شادی او را، عمیقترین احساسات و اندیشه‌های او را همان گونه که روایت می‌کرد، بشنوم. من و بدیعی با زبان ساز، با یکدیگر راز می‌گفتیم. خوب می‌دانستم که او هیچ نکته‌ای را ناشنیده نمی‌گذارد. او در کار خود بی‌همانند بود و در شیوه‌ای که برگزیده بود، هیچ کس را یارای برابری با او نبود. او در قلمرو خود فرد بود.

در هر محفلی که ساز می‌زد، موجی از ستایش برمی‌انگیخت. به طوری که همه با اعجاب به هم نگاه می‌کردند و در آن میان، چهره و نگاه مرا جستجو می‌کرد و خوب می‌دانست که چه شوری در من برپا کرده است. من و او آموزشهای استاد بزرگ (صبا) را به شیوهٔ خویش روایت می‌کردیم. روایت ما با همه تفاوتها از یک منبع مایه می‌گرفت. من و او دو جویبار جاری بودیم که از یک سرچشمه آغاز کرده بودیم و زمزمه‌های ما عطر و بوی آشنای صبا را داشت. چنین بود که نغمه و طنین سازما در شیوه و اسلوب صبا به هم می‌رسید. شاگردان صبا، همه جا خود را در گرانیگاه سبک و سیاق و حال و هوای استاد خود باز می‌یابند و



از آنجا به فراخنای ذوق و پسند ملی نقب می‌زنند. با حضور او جمع ما گرمی و فروغ بیشتری داشت. او شمع مجلس انس ما بود. با او همه چیز رنگ صمیمانه به خود می‌گرفت. در کنار او ما همدیگر را بیشتر دوست می‌داشتیم و ساز او... (اگر دست می‌داد که ساز بزند از سرمهر و تواضع همیشه می‌گفت: «اسدالله تو ساز بزن!» و پیداست که من هم صمیمانه دلم می‌خواست مخاطب ساز او باشم)... همیشه لبریز از تازگی و طراوت بود. من و او، نوازندهٔ حرفه‌ای بودیم و بهتر است بگویم حرفه‌مان نوازندگی بود. با آنکه هر دو تحصیلات عالی داشتیم، از همه کار این جهان خراب، دست شسته بودیم تا فقط در فضای موسیقی با ساز خود بمانیم و این خیلی مهم است! بسیاری هستند که موسیقی را بهانهٔ رسیدن به چیزی دیگر می‌کنند. موسیقی برایشان وسیله است؛ چیزی در حد یک گریز شادمانه از متن کار روزانه و یا تفنّنی در حاشیه زندگیشان؛ اما برای ما وضع فرق می‌کرد. ما در عشق و دلبستگی به موسیقی لحظه‌ای تردید نکردیم. کار و بار خود را وانهادیم. مال و مکنت را به اهلش سپردیم و به هیچ پیشهٔ دیگری نیز نپرداختیم. این بود که وقتی به ناگاه به حاشیه رانده شدیم، انگار به پرتگاه نیستی درغلتیدیم. عشق خود چیست؟ ما عاشق بودیم و دریغا که خیلی زود و نابهنگام از عشق خود جدا شدیم. بدیعی خیلی زود، خود را باخت. حسین (ملک) راست می‌گوید که «بدیعی سالها پیش مرده بود. درست وقتی که حس کرد، زندگی بدون موسیقی و در بطن و متن موسیقی بی فایده است» بدین ترتیب، زندگی او سالها به تلخی گذشت و او که می‌توانست یکی از شاخصترین چهره‌های موسیقی روزگار ما باشد، از شدت نومیدی به دستهای پرقدرت خود نگاه می‌کرد و با افسوس می‌گفت: «اسدالله، این دستها می‌توانست چه کارها بکنند!»

سبک او با ذوق و اطلاعات فراوان او گره خورده بود. به طوری که گاه، نمی‌دانست با انبوه دانسته‌های خود چه کند. عرصهٔ گسترده‌ای می‌جست تا تجربه های خود را روی ساز پیاده کند. او همچنانکه در کار خود رشد کرده بود، زمینه‌ای برای کار و تلاش خلاقه خود می‌جست اما گویی دوران او به سرآمده بود. دستهای گهربار او بی‌ثمر مانده بود. به درختی می‌مانست که از شکوفه و گل سرشار باشد، اما دور از دسترس مانده بود. به دستهای توانای خود نگاه می‌کرد و دریغ می‌خورد که این دستها بی حاصل مانده است. آه که صبا برای به ثمر نشستن این درخت آرزو چه امیدها داشت و در نهایت، جامعه هنری ما چقدر به این دستهای سحرانگیز نیاز داشت. اما دریغا! او را از یاد برده بود. غافل از آنکه جامعه‌ای که هنرمندان بزرگ و قابل احترام خود را پاس ندارد، قلب خود را و یا لااقل گوشه‌ای از آن را از دست داده است.

گردونهٔ زمان گردید و ما فراز و نشیبها دیدیم. تلخیها شنیدیم. و چنین بود که در این سالها، به حکم ضرورت همدم خلوت و مونس تنهایی همدیگر شدیم. ویلن از صحنهٔ اجرا حذف شد و این در حالی بود که برجسته‌ترین نوازندگانِ ما نوازندهٔ ویلن بودند.

(صبا، حسین یاحقی، خالدی، تجویدی، پرویز یاحقی، بدیعی، اسداله ملک و بسیاری از شاگردان صبا و حسین یاحقی جزو برجسته‌ترین نوازندگان، و جملگی ویلنیست بودند.)

در حصار واقعیتهای روزمرّه، بر اساس پاره‌ای سیاستها، من و او و شماری دیگر از شاگردان صبا از صحنه رانده شدیم. با حذف ویلن، عملاً شاگردان صبا به انزوایی تلخ و سنگین رانده شدند.

داوری دربارهٔ کسانی که چنین تصمیمی را گرفتند، بر عهدهٔ من نیست. آینده قضاوت خواهد کرد امّا بی تردید، سیاستگزارانی که چنین تقدیری را برای موسیقی انقلاب شکوهمند اسلامی رقم زدند، در واقع جامعه را از بخش مهّمی از پربارترین امکانات و توانهای هنری خود محروم کردند و در نهایت ـ ناخواسته ـ عرصه را برای نشو و نمای افرادی فراهم آوردند که بعضی از آنها از ابتدایی ترین زمینه‌های ذوق و استعداد بی بهره بودند. در شرایطی که نسل جوان ما نقش و نشان صبا و اخلاق و اخلاص و صفای او را به عنوان یک هنرمند طراز اول موسیقیدان و نوازندهٔ برجسته، نمی شناسند و در زمانه‌ای که تقریباً همه رهروان صمیمی و تلاشگر مکتب صبا، خانه‌نشین شده‌اند عرصه برای تاخت و تاز نمایندگان «پاپ میوزیک» و نوازندگان ارگ‌های الکترونیکی فراهم است. این روزها شما در بسیاری جاهای این شهر، در بعضی خانه‌ها، و حتی در کوچه و خیابان و تاکسی می توانید نوارهای روز «لوس آنجلس» را با صداهای رنگارنگ خوانندگان بی‌مایه که هرزگی و وقاحت را

دستمایهٔ کار خود قرار داده‌اند. بشنوید. می گویید: نه! بیایید تا نشانتان بدهم! گمان نمی کنم از این نسل جوان کسی تا به حال چهرهٔ موقر و متین بدیعی یا تجویدی یا بهاری یا کسایی یا عبادی را هنگام اجرای یك قطعه بر صفحهٔ تلویزیون دیده باشد. چهرهٔ پر از معنویت عبادی را جوانان ما ندیده‌اند، تا بدانند موسیقی سنتی، اگر با انگیزه‌های انسانی و معنوی توام شود، واقعاً مکتب اخلاص و معرفت است؛ در عوض اینجا و آنجا نوارهای صوتی و ویدئویی نوازندگان بی‌مایه‌ای که هنوز حتی مراحل نخستین آموزش را نگذرانده‌اند، دست به دست می گردد و چون معیاری برای قضاوت و عرصهٔ سالمی برای رقابت نیست، فلان نوازنده یا خواننده در حالی که سر و بدن خود را برای جلب مشتری تکان می‌دهند، با ویلن سفیدی در دست، در هاله‌ای از نور در کنار امواج دریا، با نمایشهای فریبنده، به نواختن ساز می‌پردازد و لابد خود را یکه سوار عرصهٔ هنر می‌داند. متأسفانه، بی توجهی پاره‌ای مسئولان و تهاجم فرهنگ غربزدگی از طریق نوارهای ویدئویی و نوارهای کاست (آن هم با بهترین کیفیتهای ضبط!) با ریتمهای تند و هوس انگیز، و به اصطلاح خودمان «مطربی» مجالی باقی نمی گذارد تا جوانان ما فرصت پیدا کنند چهره‌های راستین موسیقی ایران را ببینند و بشناسند (و مگر ما چند تا از اینها داریم؟) لحظه‌ای به زخمه‌های سه تار استاد عبادی، تار جلیل شهناز و کمانچهٔ بهاری و سنتور ورزنده و منصور صارمی و حسین ملك و فرامرز پایور و ضرب حسین تهرانی گوش کنند و در نوای سحرانگیز نی کسایی، بارقه‌های الهام و شهود را دریابند. اگر به نیازهای واقعی جوانان بی توجه باشیم، دشمنان ملیت و آئین ما در خارج از مرزها از در نشده، از دیوار وارد خواهند شد. و ذهن پاك و بی آلایش آنها را آلوده خواهند کرد. جوانان ما در جستجوی فرصتی برای والایش و تعالی روح خود، فضایی برای کمال و زیبایی می جویند و آن را تنها در هنر و بویژه در موسیقی باز می‌یابند. بسیاری از آنها در این سیر و گشت، به بیراهه می روند و به دام ابتذال می افتند. در این میان، وظیفهٔ مسئولان وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و دست اندرکاران موسیقی صدا و سیما از همه خطیرتر است. فراموش نکنیم که عصر ما به هر حال عصر ارتباطات جهانی است. جوان امروز که تجربهٔ انقلابی عظیم و ایدئولوژیك و کورهٔ داغ جنگ افتخارآمیز هشت ساله را از سرگذرانده است، در تلاش یافتن دریچه‌هایی برای اندیشیدن و تجربه کردن، به هر سو رو می کند و در نتیجه آنچه در حال حاضر در زمینهٔ موسیقی برایش تدارك دیده‌اند، قانعش نمی کند. مضرابهای کوبنده و سرسام آور فلان نوازندهٔ سنتور و تار و... و لو با عنوان با ارزش ردیف نوازی، به تنهایی پاسخگوی نیازهای عاطفی جوان امروز نیست. مردم می خواهند در فضایی با ارزش بال و پر بزنند و همچنان در هوایی نیالوده تنفس کنند برای نوسیدن باید تر و تازه شد و برای تازه‌تر شدن البته باید خطر کرد و جدیّت داشت و احتیاطهای نابجا را رها کرد و در مسیر تحولی مثبت، عوض شد. دریغ است که نسل امروز ایران، صدای ویلن حبیب‌الله بدیعی را نشنود و ناچار در پی برنامه‌ریزی آرام و حساب شدهٔ بیگانگان، الگوی دیگری برگزیند و مثلاً مایکل جکسون و مدانا و هزار چهرهٔ مبتذل کثیف غربی را بشناسد!

حبیب‌الله بدیعی به جوهر این سازدست یافته بود. زیر و بمهای آن را می شناخت با دقایق و ظرایف آن آشنا بود. می خواست با گذشتن از این صافی به صفا برسد و سالهای سیر و سلوك او گواه عشق او به حقیقت جاودانگی بود. او برای آثار خود نامهای جالبی انتخاب می کرد: «جاودانه»، «افسانهٔ زندگی»، «افسانهٔ عشق»، «کعبهٔ دلها»، «زندگی من» و در همه آنها ردپای یك سالك کوی عشق و صفا پیداست.

بدیعی را شاید معدودی به درستی شناخته باشند. همین اهل موسیقی را هم می گویم! و از آن میان، من به دلیل آنکه همدم و همنوای او بوده‌ام، شاید او را بهتر از دیگران می شناسم. بدیعی پس از صبا، شاخصترین رهرو راه او بود. او همیشه بزرگتر از آن بود که می نمود و امروز که غبار کدورتها، غرضها و رقابتهای کودکانه با مرگ او فرونشسته است، عرصه برای شناسایی وی آماده‌تر است. او امروز از فراز اعتنای جهان فانی درگذشته است وچنین است که گویی دوران او دوباره آغاز شده است! این چه رسمی است که در جامعهٔ ما تنها معیار «مرگ» می تواند جایگاه حقیقی هنرمند را تعیین کند. و آن وقت می بینی که ناگهان همه شروع کرده‌اند به بازشناختن او. صدای او امروز از همیشه رساتر است. گویی او با مرگ به تمامیت خود رسیده است.

حبیب‌الله بدیعی هم از میان ما رفت. افسوس بر ما و آنان که قدر او را نشناختند و بسیاری شاید هنوز ندانند که با غروب او، آسمان هنر ایران، یکی از چهره‌های سترگ خود را از دست داد و اکنون چه تلخ است در رثای دوست، سخن ساز کردن. دریغا که دیگر آن دستهای چابك را بر پرده‌های ساز نخواهی دید و صدای او را نخواهی شنید. او با هنرش عجین شده بود. برای همین، وقتی به او فکر می کنم، گویی صدای ساز او را می شنوم که از زمانه شکوه ساز می کند. سرخاك او هم همین احساس را داشتم. به جای آنکه چهره‌اش را در نظر آورم، صدای سازش را می شنیدم. در تمام مراسم ختم و خاکسپاری او نیز هرگز نتوانستم چهرهٔ دوست‌داشتنی او را به یاد آورم. تمام راه، یکی از قطعات او در فضای خاطرم طنین انداز بود. انگار هستی او به صدایی بدل شده بود که گویی پژواك هستی او بود. صدایش تصویری از چهرهٔ او به من می‌داد. انسان طاقت ماندن در عدم را ندارد. سرخاك او به صبا اندیشیدم. به حسین یاحقی وخالدی. با خود گفتم: یادگار صبا چه زود از دست ما رفت! او ادامهٔ حیثیت و اعتبار صبا بود. اما وقتی خاطرهٔ بی مرگی آنها و پژواك زندگیشان در ذهنم پیچید، آرام گرفتم.

بدیعی جلوه‌ای یگانه از زندگی و کارش بود. با این همه، هرگز از سرغرور به هنرمند بودن تظاهر نمی کرد. بی تکلف بود؛ مثل آب، روان و زلال بود. رفتاری خاص داشت، با طنین صدایی دوست‌داشتنی. ذهنش آماج امواج گران بود و مگرنه آنکه هر هنرمند بزرگی به گردابی در چرخش، به موجی در تب و تاب می‌ماند و قلب او هرازگاهی از اندوه و ملالی گنگ می فرسود. در این اواخر، به پرنده‌ای زار و خسته می‌مانست که از پرواز باز مانده باشد. دیگر حتی طاقت بال گشودن نداشت. حدود ۲۰ روز پیش او را در بیمارستان طوس دیدم. بیماری کار خود را کرده بود، اما هنوز از پس آن همه رنج و ملال، متانت و آرامش خود را حفظ کرده بود، با همان نگاه و همان لبخند آشنا نگاه می کرد. هیچ شکایتی نداشت. آنان که از دور دستی بر آتش دارند، شاید ندانند که تنها گریزگاه هنرمند، «هنر» اوست. و هنرمندی که از هنر خود جدا بماند، همان پرندهٔ از پرواز مانده است. در تب و تاب بحرانی فراگیر اسیر می‌ماند. سرانجام آن چهرهٔ آرام، و آن نگاه صبور ما را تنها نهاد و رفت و آن دستهای کم‌نظیر دیگر بر ساز نمی نشیند. گرچه او پیش از مرگ، راز بی مرگی خود را با ما درمیان نهاده بود و نغمه‌های او جاودانه در کران تا کران این مرز و بوم در پرواز است. یاد و خاطرهٔ او زنده است و ما آتش عشق و امید او را در نغمه‌های او حس می کنیم و حرارتهای صادق و صمیمی آن جان پاك را می‌ستائیم. دریغا مرگ او، پایان ناگهانی دستهای سترگ اوست. پایان نابهنگام کارهایی که پایان ندارند.



● گفت‌وگوی کوتاهی با استاد محمود فرنام

هنرمند باید در غم و شادی مردم شریک باشد

● رحیم احمدی ـ تبریز



طفیل هستی عشقند آدمی و پری،

سخن گفتن از هنر و هنرمندی اصیل کار بسیار مشکلی است. هنرمند دنیای پیرامون را از دریچه عشق و با شور پیوستن به حقیقت می‌نگرد.

رابطهٔ او با هستی ارتباطی است لطیف، احساسی و زیبا. هنرمند واقعی را نه در دل سودای جاهی است و نه در سرخیال اندوختن مال.

هنرمند واقعی گاهی پرخاشگر است ولی هیچگاه ...ورز و حسود و خودپسند نیست. دل وی چون برگ، لطیف و پندار و احساس او بوی مُشکی است از ختن، برای درك او سراپا باید شور بود و احساس تا بتوان پیام او را دریافت.

گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش.

من با این شوق به سراغ هنرمندی اصیل از خطه آذربایجان رفتم. هنرمندی که نزدیك به یك قرن تمام در آغوش هنر، گذشت زمان را به سخره گرفته، در زمان زیسته ولی مقهور آن نگردیده است. انگشتان ظریف و هنرمند وی چنان روی پوست دف می‌رقصد که پنجه یك هنرمند جوان به سختی از عهده برمی آید. استاد در این سن و سال چنان زیبا و موزون می نوازد که آهنگ دلنشین آن، دل هر آدمی و پری را به وجد می آورد. او با عشق و هنر خود زمان را تسخیر کرده و به جاودانگی دست یافته است.

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق،

برای ترتیب مصاحبه‌ای به خانه‌اش در خیابان نصف راه تبریز رفتیم. استاد پیش از این که ما خودمان را معرفی کنیم، قطعه شعری از سعدی بر زبان راندند.

یارب که غفور است و رحیم است و کریم است... و باز سکوت و یکباره دست لاغرش را به سوی دف دراز کرد و آن را به پاره‌ای از تن خویش بدل نمود. همان توانایی جوانی و همان دست مایه‌های به یادگار برده از آن دوران. عجبا که این دستها رعشه و لرزه‌ای به خود نمی شناخت. دایره‌ای را که در دست با مهارت می چرخاند یادگاری از اهل هنر آذربایجان شوروی (سابق) بود که به او پیشکش کرده بودند و استاد نیز این هدیهٔ گرانبها را تا به امروز حفظ کرده است. با غرور تمام می گوید:

لنگه‌اش در هیچ جا پیدا نمی شود!

قطعه‌ای به نام والس اجرا کرد و به دنبالش چهار مضرابی به سبك خودش نواخت.

آنگاه دایره را کنار گذاشته و با اندوه به روزهای از دست رفته عمر، در فکر فرو رفت...

ـ استاد لطفاً خودتان را معرفی کنید.

من محمود فرنام، متولد تبریز هستم.

ـ چند سال دارید؟

پدرم ۹۵ سال پیش وقتی که اداره سجل احوال تازه تاسیس شده بود برایم شناسنامه گرفت، اما شاید کمی بیش از این سن و سال داشته باشم!

ـ کی با موسیقی آشنا شدید؟

در دوران کودکی علاقهٔ شدیدی به موسیقی داشتم. یادم هست روزی در خانه‌مان مجلس روضه خوانی داشتیم و من که بچه بودم قالبهای خشت آجر را جلویم ریخته بودم و شلاب شلاب به آنها ضربه می‌زدم و با این کار احساس شور و لذت می کردم. یك لحظه مادرم با مشاهدهٔ این حالت به من چشمغره رفت تا از این کار دست بردارم اما روضه‌خوان که متوجه مشاجرهٔ ما بود به آرامی به مادرم گفت: ولش کن بچه است... و بدین ترتیب روزها گذشت و من بالاخره با موسیقی عجین شدم.

ـ برای بار اول با چه کسی هم‌نوازی کردید؟

با مرحوم حسینقلی خان پدر غلامحسین (بیگجه خانی) همنوازی می کردم. پنجهٔ خوبی داشت و ۳۵ ساله بودم که با غلامحسین بیگجه‌خانی شروع به همکاری کردیم.

ـ استاد آن زمان چه کسی خوب آواز می‌خواند؟

میرزا علی عسگر خوب آوازمی خواند*... بعدها با ابوالحسن خان (اقبال آذر) آشنا شدم. صدای او پرطنین وگیرا بود. صدایش تا چند صد متری به گوش می‌رسید. با عشق و شور می خواند. به وقت خواندن از تمام وجودش مایه می‌گذاشت. سبك بخصوصی داشت و در اجرای قطعهٔ آوازی شیوهٔ خود را به کار می برد. تن صدایش،تحریرها و سکوتهایش در اجرای موسیقی منحصر به فرد بود.

ـ از قدیمی‌ها، با چه کسانی کنسرت داده‌اید؟

بیست و چهار سال داشتم که در تبریز با عارف قزوینی که برای اجرای کنسرت به تبریز آمده بود آشنا شدم. ایشان در همان مجلس ملاقات قطعه شعر زیر را خواندند و من بدون مقدمهٔ قبلی همراهیشان کردم...

به جهان خرم از آنم که جهان خرّم از اوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

علاوه بر بیگجه خانی، قمر و عارف قزوینی با آقایان علی اکبرخان شهنازی، ابوالحسن صبا و اقبال آذر و... نیز همنوازی کرده‌ام.

ـ استاد به نظر شما هنرمند باید چه خصوصیاتی داشته باشد؟

هنرمند باید در غم و شادی مردم شریك باشد...

ـ شنیده‌ایم که با جهانگیر جهانگیراف هم آشنا بوده‌اید.

هنگام جنگ دوم جهانی ارکستری از آذربایجان شوروی به رهبری آقای جهانگیر جهانگیراف برای اجرای کنسرت به تبریز آمد درخلال مدتی که این گروه در تبریز اقامت داشت و برنامه اجرا می کرد میان آنان و هنرمندان تبریز آشنایی متقابل به وجود آمد و درپی آن جهانگیراف از من و دو تن دیگر از هنرمندان تبریز که عبارت بودند از آقایان بیگجه‌خانی و دادستان‌پور، برای همکاری و اجرای برنامه با ارکستر خود دعوت به عمل آورد.

دعوت ایشان از جانب دوستان و من پذیرفته شد و با وجود این که گروه مهمان خود دارای ۸ نفر دایره زن بود، باز آقای جهانگیراف مرا به عنوان سولیست (تکنواز) انتخاب کرد. آقای جهانگیراف با توجه به علاقهٔ شدیدی که به من پیدا کرده بود از من دعوت کرد که برای اقامت دائمی به باکو بروم ولی چون من زادگاه خود تبریز را بیش از هرجای دیگر دوست دارم، دعوت ایشان را نپذیرفتم. لازم می‌بینم به این نکته نیز اشاره نمایم که از طرف دوستانی که در تهران زندگی می کنند بارها پیشنهاد اقامت در تهران به من داده شده که آنها را نیز به همان علتی که گفتم، قبول نکرده‌ام.

ـ استاد! از این که ما را پذیرفتید بسیار تشکر می کنیم و برایتان سلامت و تندرستی آرزومندیم.

با خاطره‌ای از استاد فرنام به روایت یکی از هنرجویانش (رحمان گل بوستانی) به این گفتگو پایان می‌دهیم:

شبی در محفلی که آقایان غلامحسین قیطانچی (آوازخوان)، استاد غلامحسین بیگجه‌خانی و استاد فرنام حضور داشتند. استاد بیگجه خانی قطعه‌ای ضربی با درامد شور را با دایرهٔ استاد فرنام اجرا کردند و استاد قیطانچی شور خواندند. به طوری که افراد حاضر در مجلس، گذشت زمان را به هیچ‌وجه متوجه نشدند. بعد از پایان برنامه از استاد فرنام در خصوص سبك دایره‌زنی سئوالاتی کردیم. ایشان پاسخ دادند: من دربارهٔ دایره چیز مهمّی نمی‌دانم!

و این درحالی بود که سبك استاد فرنام زبانزد عام و خاص و مورد تمجید و احترام اساتید موسیقی نیز بود. استاد فرنام مبدع سبکی است که بی‌اغراق خلاقیت، مهارت و ابتکار عمل در آن مشاهده می شود. شایان ذکر است که دایره، سازی است آذری ولی استاد همیشه آن را به سبك ایرانی نواخته‌اند. کار ایشان به قدری خارق‌العاده است که هر بیننده را مجبور به تمجید و تحسینش می کند. از جمله می توان به این نکته اشاره نمود که وی غالب اوقات به هنگام نواختن، سازرا روی زمین گذاشته و همان ریتمی را که برروی آن انجام می‌دادند، با انگشتان ادامه می دهند و آنگاه دایره را مجددا برداشته و بدون این که از ریتم خارج شوند، آن را از سر می گیرند...

---

*) میرزا علی عسگر، آوازخوان مشهوری بود که قبل از اقبال آذر در تبریز آواز می‌خواند.

سوت زنی مخصوص در خلال آوازخوانی سبك خاص او بود به طوریکه آوازخوان بی‌نظیری چون اقبال آذر همواره از سبك آوازخوانی میرزا علی عسگر یاد کرده و آنرا مورد توجه قرار داده است.

گنجشکها...

● باقر رجبعلی



اگه عزیز با دست پر بر گرده چی؟ اون موقع مجبورم حرفشو گوش کنم و برم دم در امامزاده عبدالله. برم اون جا و پشت سر هم به مردم التماس کنم که: «آقا یه پرنده واسه مرده‌هات آزاد کن! خانوم یه پرنده...»

بعدش می‌دونم که گنجشکا از من بدشون می‌آد و دیگه دوستم ندارن.

اگه عزیز با دست پر بر گرده و من به حرفش گوش ندم، اولین کسی که از گشنگی می‌میره خودمم. سه چهار روزه که یه غذای درست وحسابی نخوردم. اما با این که گشنمه و شکمم صدا می‌ده، دوست ندارم گنجشکا رو که گرفت و اومد، ورشون دارم برم دم امامزاده و از مردم بخوام که ده تومن بدن و یکی شونو آزاد کنن. دوست دارم از یه راه دیگه‌ای نون درآرم و اون کاری رو که بابام می کرد نکنم. اما اگه هم بکنم تقصیرم چیه؟ هر جا رفتم بهم کار ندادن.

واسه همین بود که عزیز گفت دیگه مدرسه نرم و همون کار بابامو دنبال کنم. یکی دو روز اول گریه کردم و ازش خواستم یه فکر دیگه‌ای بکنه. عقلش به جایی قد نداد. پارسالم همینو می گفت، اما گریه‌هامو که دید، قبول کرد من مدرسه‌مو برم و خودش بره کلفتی مردمو بکنه. اما خیلی زود مریض شد و افتاد گوشه خونه. وقتی خوب شد دوباره رفت و بازم خودشو مریض کرد. امسال دیگه هیچ راه دیگه‌ای به عقلش نرسید. می گفت همین که بتونه بره و از خرابه‌های تهرون که نزدیك شابدوالعظیمه، واسم گنجشك بگیره خودش خیلی کاره.

چند بار همراه بابام رفته بود و بلد بود چه جوری گنجشکارو گیر بندازه. منم بلد بودم، اما عزیز گفت گرفتنش با من، بردن دم امامزاده عبدالله‌ش با تو. حالا اولین روزی‌یه که رفته گنجشك بگیره. منو نشونده تو خونه که بچه‌هامونو نیگر دارم. اما من دوست ندارم عزیزم با دست پر برگرده و مجبورم کنه اون پرنده‌های زبون بسته رو ببرم اون جا. هیچ دوست ندارم زندونی شون کنم، که بعدش یه نفر دیگه دلش بسوزه و بیاد پول بده و آزادشون کنه.

کاش می شد یه کار دیگه‌ای واسم جور بشه و مجبور نشم این کارو بکنم. از همون روزی که پس اندازمون تموم شد و دیگه چیزی نداشتیم بخوریم و عزیز به این فکر افتاد، تا همین دیروز هزار جور فکر کردم و به صد جا سر زدم.

هیچ جا بهم کار ندادن. اون دو سه جایی ام که قبول کردن، می گفتن یه نفرو باید معرفی کنین که ضامنتون بشه. اما مارو که هیشکی نمی شناسه. فقط سید حسن دوست بابامه که تو خیابون امامزاده عبدالله قهوه خونه داره. اما اونم اول برگشت و به عزیز گفت: «آخه حیف نیس. حیف نیس این بچه درسشو ول کنه.» بعد که نگاش به من افتاد، رك و پوست کنده گفت: «راستش حاضر نیستم باعث و بانی بدبختی این طفلکی بشم. حیف که خیلی کوچیکه، وگرنه می گفتم عصرا بیاد تو قهوه خونه و استکانارو بشوره.»

وقتی اومدیم خونه، عزیز مثل اونایی که لجشون گرفته باشه، رفت رو پشت بوم مستراح ته حیاطمون و قفس و الك و چارپایه بابامو از زیر اون همه آت‌و آشغال در آورد. می گفت دیگه منت هیشکی رو نمی کشیم و خودمون بایس به فکر خودمون باشیم. اما من زدم زیر گریه.

فردای اون روز از خواب بیدارم نکرد که برم مدرسه. وقتی بلند شدم ساعت ده و نیم بود. دیدم نشسته و داره فکر می کنه. سلام که کردم، دستی به موهام کشید و گفت دیگه نمی خواد بری مدرسه عزیز. قطره های اشك به چه گندگی از چشماش در می اومد.

دوباره غصه‌م گرفت و زدم زیر گریه.

آخه مدرسه رو خیلی دوست دارم. اما عزیزمو بیشتر دوست داشتم. سرمو به سینه‌اش چسبوند و گفت فعلاً نباید بری تا یه فرجی بشه. گفت اینطور نیست که همیشه نری مدرسه. فعلا اینکارو بکنیم تا بچه‌ها از گشنگی نمیرن، بعدش یه جوری می‌شه. بعد واسم گفت که باید به فکر خونه زندگی مون باشیم و توی این وضعیت نداریم دیوارامون بریزه تا کم کم همه چی درست بشه. با همین حرفا آرومم کرد و هیچی نتونستم بگم. عصر که شد ورم داشت و برد دم امامزاده عبدالله. برام گفت که بابام چی کار می‌کرده و چه جوری دل مردمو می سوزنده که بیان پول بدن و یه پرنده واسه مرده‌هاشون آزاد کنن. اینارو خودمم می‌دونستم، چون اون موقع که مدرسه نمی‌رفتم، چند بار با بابام رفته بودم اون جا. آخر سر عزیز این پا و اون پا می کرد که بره پیش سید حسن یا نه. بهش گفته بودم ولش کن عزیز، خودم مواظبم.

اما گفت اگه اون هواتو داشته باشه بهتره. بالاخره منو کشوند دم قهوه‌خونه و فرستاد تو که سید حسنو صدا کنم دم در. وقتی اومد، دستشو گذاشت رو چشمش و گفت: «از ما گفتن بود، اما حالا که اصرار دارین رو چشمم.»

با این حرفاش یه کم دلم قرص شد و آروم شدم. سیدحسنو از همون وقتی که کوچولو بودم و با بابام می‌رفتم دمِ امامزاده دوست داشتم. یه روز یادمه، سیدحسن از قهوه‌خونه‌ش در اومد و جلو مردم به بابام گفت: «ببینم مشدی! دلت می آد این زبون بسته‌هارو زندونی کنی؟ آخه انصافت کجا رفته مردِ حسابی!؟» بابامم برگشت و جلو مردم بهش گفت: «خیلی دلت می سوزه سید؟ من که گناهشو به‌خودم خریدم. اما تو اگه حرفت حرفه، بیا و چند تاشونو آزاد کن.» اونوقت سیدحسن جلو چشم همه، یکی دو تا اسکناس از تو جنته‌ش درآورد و داد دستِ بابام و گفت: «بیا لعنتِ خدا! بیا و چهار تاشونو آزاد کن برن به کار و زندگی شون برسن. والله گناه داره زندونی کردنِ این زبون بسته‌ها.»

قشنگ یادمه، بابام خندید و درِ قفسو به اندازه‌ای که مشتش بره اون تو باز کرد و چهارتا از اونارو یکی یکی درآورد و ول کرد رو هوا.

حیوونکی‌ها چنان رو هوا گیج گیجی می خوردن که انگار باور نداشتن از زندون آزاد شدن. همین کار سیدحسن باعث شد که همهٔ آدمایی که اون‌جا وایستاده بودن بیان جلو و هر کدوم یکی دوتا پرنده آزاد کنن. شب که شد بابام رفت تو قهوه‌خونه و پولِ سیدحسنو داد. اما به من گفت پولِ چایی شه.

به سیدحسن گفتم: «می‌ذاری بیام سید؟»

گفت: «چرا نذارم عمو جون. این یه تیکه زمینِ جلو قهوه‌خونه سرقفلیِ باباته.»

خوشحال شدم. وقتی اومدیم خونه، عزیز تا نصفه‌های شب دلداریم میِ‌داد و می گفت: «مگه درآمدش کم بود عزیز. همیشهٔ خدا توجیبش پول بود و هرچی می‌خواستیم واسه‌مون می‌خرید. همین خونهٔ نقلی‌رو با همون کارش خرید. کارِ دیگه‌ای که نداشت. اون اوایل ازکارش ناراحت بود و می گفت: «به خدا گناه داره». اما بعد که حسابی لنگ موندیم و دیگه چاره ای نبود، رفت و وایستاد. کم کم بهش عادت کرد و

شرق و ذوقش بیشتر شد. می گفت: «مگه چه فرقی می کنه، ما که زبون بسته‌هارو نمی خوایم بکشیم. فقط میندازیمشون تو قفس که نونمون در بیاد. عوضش تجربه‌شون زیادتر می شه و دیگه با دیدنِ چهار دونه گندم از هول حلیم تو دیگ نمی افتن...» با همین حرفا خوابم بُرد. صبح که از خواب بلند شدم عزیز آمادهٔ رفتن بود. کیسه و اَلَکِ بابامو، با یه پاکت گندم و یه تیکه چوب و یه تیکه نخ ورداشت و رفت. حالا حتماً رسیده به اون جایی که بابام کشف کرده بود. همون‌جا که گنجشکای زیادی داره و هر روز خیلی راحت می شه سی چهل تاشونو گول زد و گرفت و انداخت تو کیسه.

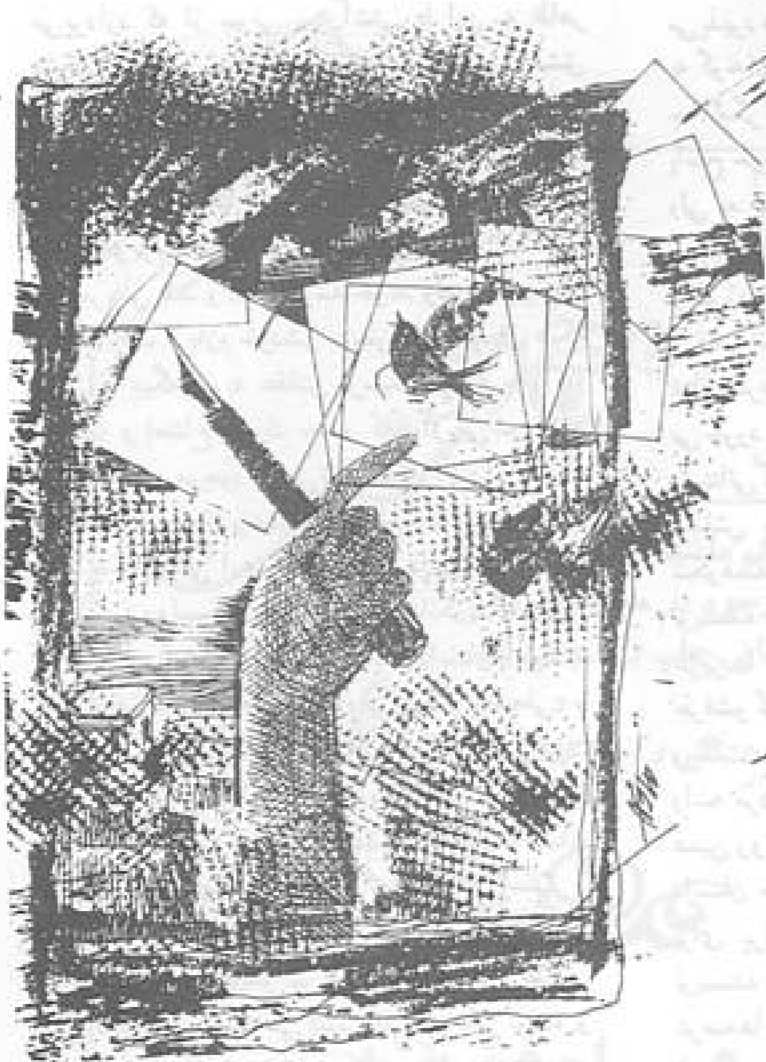
لابد عزیز حالا داره دور و برشو نیگا می کنه و اونایی رو که تو دستشه می‌ذاره رو زمین. صدای دسته‌جمعیِ جیك‌جیكِ گنجشکا، یه لبخند می‌آره به لباش و امیدوارش می کنه. تند و تیز چادرشو در می آره و می‌بنده به کمرش. بعد یه مشت گندم از تو پاکت ور می‌داره و به اندازهٔ گودیِ الك رو زمین پخش می کنه. حالا الکو ورمی‌داره و می‌ذاره رو گندما. گنجشکا دور و برش غوغا می کنن. گشنگی از یادِ عزیز رفته و انگار نه انگار که دو سه روزه فقط نونِ خالی خورده. یه سرِ نخو می بنده به اون تیکهٔ چوبی که همراش برده. بعد یه طرف الکو بلند می‌کنه و چوبه‌رو راست می‌ذاره زیرش. حالا بلند می شه و دنبالهٔ نخو ورمی‌داره و می‌ره پشتِ اون درخته که ده بیست قدم اونورتره. حالا دلش تاپ تاپ می‌زنه و دستاش می لرزه. نیگاش به زیرِ الکه که ببینه چند تا گنجشك رو گندما می شینن. آهان... دو سه تا باهم اومدن و کنارِ الك نشستن رو زمین... آخ جون... دارن می‌رن جلو... رفتن... رفتن... حالا رسیدن زیر الك و دارن گندمارو می خورن... خدا کنه زودتر چند تا دیگه بشینن و قبل از اونکه اینا پر بزنن، عزیز نخو بکشه که چوبه در ره و الك بیفته روشون... جانمی جان... سه چار تا دیگه نشستن و دارن می‌رن جلو. حیوونکی‌ها. چه می‌دونن که این گندما الکی اون جا ریخته نشده. حالا عزیز چشماشو ریز می کنه و می‌بینه پنج شیش تآ اون زیرن. نخو می کشه. چوبه اززیر الك در می‌ره و... ای داد بیداد. زبون بسته‌ها می‌پرن و می خوان در برن. اما می‌بینن گیر افتادن. جیك جیکشون بلندتر می شه و هی خودشونو می‌زنن به همدیگه. اما نه دیگه... فایده‌ای نداره. عزیز داره می‌ره به طرفِ الك که اونو به اندازه‌ای که دستش بره تو، بلند کنه و گنجشکارو بگیره و بندازه تو کیسه و دوباره ازنو شروع کنه.

زبون بسته‌ها چه جیك‌جیکی راه انداختن. کاش یه نفر زبون اونارو بلد بود و بهشون می‌گفت: غصه نخورین. به زودیِ زود آزاد می‌شین. چون یه پسری هس که اسمش اکبره و تا کلاس پنجم درس خونده. حالا مجبور شده واسهٔ خاطرِ عزیزش و داداش و آبجی کوچیکش مدرسه‌رو ول کنه و کار کنه. اما کاری واسه‌ش جور نشده و قراره شماهارو بریزه تو قفسِ قدیمی‌شون و ببره دمِ درِ امامزاده عبدالله. ببردتون اون‌جا و روبروی قهوه‌خانهٔ سیدحسن بذاردتون رو چارپایهٔ تق‌ولقِ باباش. بعد یه جوری بگه: آقا یه پرنده واسهٔ مرده‌هات آزاد کن، خانم یه پرنده... که مردم دلشون بسوزه و چندتا چندتا آزادتون کنن.

بهار ۷۱

نقدی بر داستان کوتاه «گنجشکها»

● رضا عابد



«کاش یه نفر زبون اونارو بلد بود و بهشون می گفت: غصه نخورین، به زودی زود آزاد میشین». در متن داستان، از زبان پسرك ـ راوی ـ چنین نقل می‌شود. می‌خواهم با استناد به آن و قبل از هر مقدمه چینی بگویم در داستان کوتاه «گنجشکها» نوشته «باقر رجبعلی»، پرنده‌ها در اسارت باقی نمانده و آزاد می‌شوند و با آزادی خود از قفس قدیمی، گیج گیجی خوردن را در آسمان به نمایش می گذارند که حکایت از ناباوری‌شان به آزاد شدن دارد. بیان داستان در یك لایه روی نحوه آزادی گنجشکها دور می‌زند و اینکه گنجشکها با آزاد شدن خود، وسیله رزق‌رسانی خانواده‌ای می شوند به تعبیری این گنجشکهایی که در خرابه‌های تهران نزدیك «شاه‌عبدالعظیم» به اسارت در می آیند، دم در امامزاده عبدالله با تمهید ـ «آقا یه پرنده واسه مرده‌هات آزاد کن، خانم یه پرنده...» ـ فروخته و آزاد می‌شوند. این بیان داستانی که از طرحی بکر و زیبا نشأت گرفته و به فرجام رسیده است برای «باقر رجبعلی» نویسنده‌اش موفقیتی در خور را به ارمغان می آورد چرا که «رجبعلی» با استفاده درست و بجا از عناصر پیرامون خود طرحی ساده و در عین حال بکر و تازه را دستمایه قرار داده و شالوده داستان کوتاهش را پی افکنده است. نویسنده توانسته است با توانمندی و تردستی هنرمندانه گنجشکهای خرابه‌های اطراف تهران را در داستان کوتاه خود گرفتار قفس قدیمی خانواده‌ای فقیر و بی چیز کند، تا دوباره «آزاد» شوند، و این «آزادی» دوباره با «رزق و روزی» خانواده و تامین معیشت‌شان پیوند خورده و درس زیستن و حیات داشتن را می‌دهد. ـ «برام گفت که بابام چی کار می کرده و چه جوری دل مردمو می سوزنده که بیان پول بدن و یه پرنده واسه مرده‌هاشون آزاد کنن» ـ این بیان پسرك راوی است که می گوید چطور مادر، درس کاسبی پدر را به او منتقل می کند و می‌بینیم در همین راستا و برای تامین لقمه نانی، چه طور پدر خانواده به انواع حیلت‌ها و ترفند متوسل می شده، که نویسنده این به اصطلاح «کلك»ها را به زیبایی در داستان خود رقم زده است و از زبان راوی ـ پسرك ـ نقل می کند ـ«یه روز یادمه، سید حسن از قهوه خانه‌ش در اومد و جلو مردم به بابام گفت «ببینم مشدی! دلت میاد این زبون بسته‌هارو زندونی کنی؟ آخه انصافت کجا رفته مرد حسابی!؟ بابام برگشت و جلو مردم بهش گفت: خیلی دلت می‌سوزه سید؟ من که گناهشو به خودم خریدم. اما تو اگه حرفت حرفه، بیا و چند تاشونو آزاد کن» انوقت سید حسن جلو چشم همه یکی دوتا اسکناس از تو جنته‌ش درآورد و داد دست بابام و گفت «بیا لعنت خدا! بیا و چهار تاشونو آزاد کن برن به کار و زندگی‌شون برسن. والله گناه داره زندونی کردن این زبون بسته‌ها» قشنگ یادمه، بابام خندید و در قفسو به اندازه‌ای که مشتش بره اون تو باز کرد و چهارتا از اونارو یکی یکی در آورد و ول کرد روی هوا و...» ـ بیان این تمهید مناسب در داستان و اشاره به ترفند پدر از زبان راوی که روابط پدرش را هم با سید حسن بازگو می کند همه در خدمت پیشبرد داستان و برجسته کردن لایه ـ فقر و نیاز مالی ـ نقش به سزایی داشته و «رجبعلی» با مهارت توانسته است خطی پر رنگ را در این زمینه ترسیم کند. راوی داستان ـ پسرك ـ ناچار است برای سیر کردن شکم خود و مادر و خواهر و برادرش، گنجشکهای به دام افتاده و اسیر در قفس قدیمی را روی چهارپایه تق و لق یادگاری پدرش قرار داده و دلسوزی مردم را برای آزادی دوباره‌شان برانگیزاند. کاری که قبل از او پدرش انجام می‌داد و فردا...؟ نویسنده با پرهیز از هرگونه شعار و سانتی‌مانتالیزم در داستان به دغدغه و تناقض ذهنی پسرك

می‌پردازد که از سویی سر آشتی با این به ظاهر «شغل» و کاسبی ندارد و می‌خواهد دنبال درس و مشق خود را بگیرد و از سویی دیگر بار عاطفی قضیه و درد گرسنگی خانواده را نمی‌تواند تحمل کند. «ـ پارسالم همینو می‌گفت، اما گریه‌هامو که دید، قبول کرد من مدرسه‌مو برم و خودش بره کلفتی مردمو بکنه. اما خیلی زود مریض شد و افتاد گوشه خونه. وقتی خوب شد دوباره رفت و بازم خودشو مریض کرد. امسال دیگه هیچ راه دیگه‌ای به عقلش نرسید.» اما فرجام کار چیست و امتناع پسرك چقدر کارساز می‌شود؟ آیا گریز از جبر موجود را می‌توان تصور کرد؟ و پسرك قادر خواهد بود تقدیری را که رقم خورده است، عوض کند؟ پاسخ منفی است و او باید به فروش گنجشکها وادار شود و دلسوزی مردم را بخرد همانگونه که پدرش ـ «گناهش را بجان خریده بود» ـ پس داستان با مسدود نشان دادن هر راه دیگری دنبال می‌شود و «رجبعلی» با قدرت تمام این روند را تا پایان داستان پی می‌گیرد. اما خطاست اگر تنها در همین لایه داستان باقی مانده و فقط در این سطح بنگریم، چرا که داستان کوتاه «گنجشکها» داستانی چند لایه است و اگر در لایه اولش با یك قدرت تام و تمام داستانی روبرو بوده‌ایم در سطوح دیگر نیز قابل مکث است و عناصر ادبی دیگری را یدك می‌کشد که یکی طنز برنده و رسواکننده آن است و تضادی که «رجبعلی» از «این به ظاهر شغل» با آزادی گنجشکها برهم می‌زند و طنزی کوبنده و دلپذیر را به منصه ظهور می‌رساند و با این طنز، بحرانی را وارد ساختار داستان می‌سازد که ضمن نفی کارکرد منطقی داستان، خود مددرسان قوام‌گیری و شکل‌پذیرفتنش می‌شود و به داستان قوت طنزگونه‌ای می‌بخشد. نویسنده با توجه به عزیمت گاه، داستان ـ نفی ـ و آغازیدن خود از آن، هویت شغل را با آزادی گنجشکها زیر سئوال برده و نفی می‌کند و با نفی «این به ظاهر شغل» که در «آزادی گنجشکها» صورت می‌پذیرد همه محو می‌گردند و طنزی زیبا رقم می‌خورد به گونه‌ای که ما از خود بپرسیم این همه هیاهو برای چه؟ مگر نه اینکه گنجشکها ازاد می‌شوند؟ بعد فورا پاسخ خود را خودمان داده و بگوییم چرا، آزاد می‌شوند ولی به چه قیمتی؟ و این پرسش و پاسخ همان دور تسلسل «نفی» است که نویسنده با مهارت در داستان برهم زده است؛ «نفی»یی که با ساختار داستان شکل گرفته و انسجام یافته است و می‌بینیم چه متین و زیبا در تمام عرصه بیان داستانی و دیالوگ‌ها به چشم می‌خورد و ضمنا «گناه بجان خریدن» پدر را هویت داستانی می‌بخشد؛ و نهایتا راه‌گشای پسرك در فایق آمدنش بربیم و امید می‌شود. آنجا که در آغاز شکوهمند داستان ما شاهد بیم و امید پسرك هستیم و نویسنده از زبان راوی ـ پسرك ـ عنوان می‌کند «اگه عزیز با دست پر برگرده چی؟ اون موقع مجبورم حرفشو گوش کنم و برم دم امامزاده عبدالله برم اون جا و پشت سر هم به مردم التماس کنم که: آقا یه پرنده واسه مرده‌هات آزاد کن! خانوم یه پرنده...» ـ و در همین روند است که پسرك به عنوان شخصیت اصلی داستان خود به موضع «نفی» می‌رسد و قبول پسرك برای پرنده فروشی همان «نفی»، شغل می‌شود. نویسنده بحرانی را وارد ساختار داستان کرده که تمام عرصه‌ها را دربرمی‌گیرد و همه ما را لاجرم درگیر پذیرش بحران می‌کند و اینکه بپذیریم انسان در کلیت خود هم شکارچی است و هم شکار می‌شود استدلالهای منطقی. مادر (عزیز) و بیان احساسی پسرك به موازات هم در داستان پیش می‌روند و چنبره نیرومند پیرامونشان نیز حضوری فعال را در تمام داستان به معرض تماشا می‌گذارد. اگر پسرك ـ راوی داستان ـ مجبور می‌شود تن به شغل پیشنهادی عزیز ـ شغل قبلی پدر ـ بدهد و دست به فروش گنجشکها بزند و این جایگاه با منطق داستانی برایش فراهم می‌شود، در عین حال موضع داستان (پیامش) جلوه‌ای دیگر را بیان می‌کند و ندایی که از سطور نوشته برمی‌خیزد عدم پذیرش و آشتی است و نویسنده با هوشیاری در نفی کارکرد اسارت گنجشکها و زیرسئوال بردن شغل پدر و پسرك، به داستان هویتی دیگر می‌بخشد و ندای گسستن قید و زنجیر را سرمی‌دهد. آزادی گنجشکها توسط پدر راوی هرچند بر زمینه یك ترفند شغلی شکل می‌گیرد اما با بیان تصویری هنرمندانه نویسنده جنبه‌ای تمادین به خود میگیرد و در کنارش امتناع پسرك و همدردی او با گنجشکها ـ «حیوونکی‌ها، چه میدونن که این گندمها الکی اون جا ریخته نشده و... زبون بسته‌ها می‌برن و می‌خوان دربرن» ـ به حقانیت این نظر یاری می‌رساند که نویسنده داستان با طرح فقر و بی‌چیزی و ملال زیست دورانی، در جهت زدودن پیرایه‌ها و حرکت به سوی آزادی انسان گام می‌زند و نوشته سامان خود را در این چارچوب جستجو می‌کند. «رجبعلی» با این داستان نشان داده است نویسنده‌ای است با شامه‌ای حساس و قلمی تند و تیز، و مسلح به طنزی پنهانی و درخور، ایجاز نوشته‌اش برکت دیگری است و اگر خواسته باشیم از زبان موجز داستانی نمونه ارایه دهیم ـ «فرستاد تو که سیدحسنو صدا کنم دم در. وقتی اومد، دستشو گذاشت روچشمش و گفت: از ما گفتن بود، اما حالا که اصرار دارین روچشم.» ـ تمهیدهای مناسب داستانی هم که با بیان راوی سازگاری کم‌نظیری را به هم زده است، از دیگر حسن‌های نوشته است و در توصیف گنجشك‌گیری عزیز (مادر راوی) به اوج خود می‌رسد و در کنار شناخت درست نویسنده از محیط پیرامون و عناصر زیست و حالات روحی و روانی شخصیت‌های داستانی، به نوشته قدرتی شگرف می‌بخشد. به عنوان مثال اگر به محاوره و گفتگوی بین پدر راوی و سیدحسن توجه کنیم تسلط نویسنده را در می‌یابیم: «بیا لعنت خدا! بیا و چهارتا شونو آزاد کن برن به کار و زندگی شون برسن. والله گناه داره زندونی کردن این زبون بسته‌ها ـ» و می‌بینیم چقدر جاافتاده و استوار خود را می‌نمایاند. زبان راوی ـ پسرك ـ هم از نقطه نظر راوی و سادگی از یك سو و صمیمیت و روان بودن ازسوی دیگر جای هیچ گونه بحث و مجادله را باقی نمی‌گذارد و نشان از دقت و وسواس نویسنده دارد؛ فقط می‌ماند نکته‌ای که قابل تذکر است و آن رعایت اصلی بنیانی در داستان‌نویسی است که پرهیز ازگزارش، وپناه گرفتن درسنگرنشان دادن است. کاری که به تاسف باید گفت «رجبعلی» کمتر صورب می‌دهد، و این داستان نیز چون نوشته‌های گذشته‌اش از این زاویه آسیب دیده و به آن خدشه وارد می‌آید. مشخصا در همین نوشته، اگر خواسته باشیم نمونه ارایه دهیم؛ نقل مادر است برای راوی که حجم زیادی را هم به خود اختصاص داده است: «مگه درآمدش کم بود عزیز، همیشه خداتوجیبش پول بود و هرچه می‌خواستیم واسه‌مون می‌خرید و...» ـ «دیگه با دیدن چهاردونه گندم ازهول حلیم تودیگ نمی‌افتن...» ـ که نه بیانی داستانی داردو نه کمکی به ساخت داستان کرده و اصلا معلوم نیست این توضیح واضحات نویسنده با توجه به مستتر بودن کل مطلب در ساخت داستان، چه کمکی به نوشته کرده و چه باری را به مقصد می‌رساند.

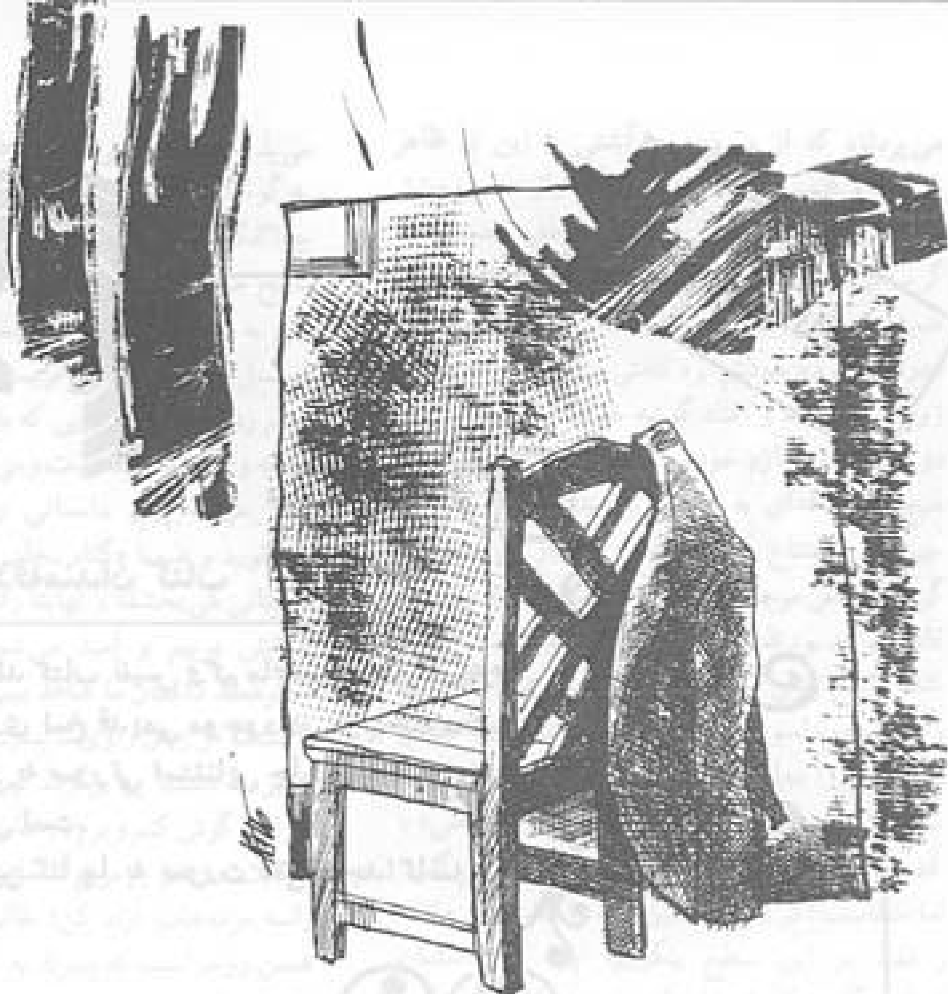




● بررسی تطبیقی فیلم «خانهٔ خلوت»
و کتاب «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد»

خانهٔ سرهنگ

■ شهرام خزّازی‌ها



«خانهٔ خلوت» علی‌رغم آن‌که فیلم متفاوتی در قیاس با سایر فیلم‌های ایرانی و آثار پیشین سازنده‌اش (مهدی صباغزاده) بشمار می‌آید و اگرچه فضا و محیط رویاگون وخاصی را برای روایت داستانش برمی‌گزیند اما اثری است که شباهت‌های وافری ـ در نحوهٔ فضاسازی، کاربرد اشیاء و تا حدودی روانکاری شخصیت‌ها ـ با آثار گابریل گارسیا مارکز» به ویژه رمان «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد*» دارد. سناریست‌ها و در مرحلهٔ بعد کارگردان نهایت کوشش خود را کرده‌اند تا این فیلم از دنیای جذاب و رازگونهٔ «مارکز» کاملاً فاصله بگیرد

ولی شباهتهای فیلمنامهٔ «خانهٔ خلوت» و رمان مذکور به قدری آشکار است که این تلاشها ثمر اندکی داشته است. بهترین دلیل، ریتم بسیار کُند و کشدار وفضاسازی لخت و بدون تحرک رمان «مارکز» است که به «خانهٔ خلوت» هم راه یافته و آن را به فیلمی بدون حادثهٔ مشخص و فاقدگیرایی‌های لازمه برای جلب مخاطب عام تبدیل کرده است. «خانه خلوت» با قشر تحصیلکرده و آشنا به ادبیات و طرفداران سینمای

جدی و درونگرا، ارتباط خوبی برقرار می‌سازد به دیگر بیان، قدرت آن را دارد تا «ادبیات» و «سینما» را در پیوندی نسبتاً محکم با یکدیگر بنمایاند اما از آنجا که یکجانبه به قضیه می‌نگرد، در نتیجه رضایت عامهٔ افراد سینمارو را جلب نمی‌کند. (و طبیعی است که این صنت برای یك فیلم، صرفاً به عنوان یك نقطه ضعف تلقی نمی‌شود: و این بحثی است که احتیاج به فرصتی دیگر دارد.)

□ شباهت‌های فیلم و رُمان:

فضاها و مکانهایی که حجم عمده‌ای از رویدادهای «خانهٔ خلوت» در آنها به وقوع می‌پیوندد، یکی زیرزمین خانهٔ جلال الدین و دیگری حیاط خانهٔ اوست که از اساس، شباهتی به مکانهای مشابه خود ندارند چرا که شخصیت جلال الدین نیز به عنوان یك نویسنده، مابه ازاهای محدودی در جامعه دارد. بدیهی است که همین تفاوت دیدگاه‌های او با هموطنانش می‌باید به نحوهٔ آرایش و طراحی محیط زندگیش هم رسوخ یابد. حیاط خانه با وسعت زیاد، مکانی است گرفته و متروك که مأمن انسانهای غمزده‌ای است همچون جلال الدین، همسرش (ملك) و نرگس، با دیوارهایی که گذشت زمان، فرسایشی عمیق را بر چهره شان نشانده و از فرط کهنگی ترك خورده و پوسته پوسته شده‌اند. رنگ سفید خرده سنگهای کف حیاط در تضاد با رنگ سبز گیاهانی که انگل‌وار در تمام خانه و منجمله حیاط روئیده‌اند قرار می‌گیرد و جلال الدین فرتوت، تکیه زده بر صندلی قدیمی گهواره‌ای‌اش، گرچه از همراهی نرگس و ملك بی‌نصیب نیست اما بارها و بارها در این محیط، غمگنانه به عمق تنهایی خویشتن سفر می‌کند و این مسافر خسته را همسفری نیست: درست مشابه شخصیت سرهنگ «مارکز» با همان تنهایی‌ها و احساسات نوستالژیك و کهنه شده که فقط به درد «موزهٔ زمان» می‌خورند و بس.

در داخل اتاق پذیرایی نیز با دکوراسیونی قدیمی و انبوهی از اشیاء عتیقه روبه‌رو می‌شویم. همهٔ اشیاء گردی از غبار زمان را بر پیکر نحیفشان حمل می‌کنند. همه چیز: تابلوها، گیاهان، ساعتِ قدیمی، مبلها، لیوان آب، تلفن، دیوارکوبها و...

بار دیگر مسالهٔ گذشت زمان و قدمت اشیاء در میزانسن اتاق خواب مورد تأکید قرار می‌گیرد: بشقابی آویخته بر بالای تخت فلزی و مدل قدیمی، آباژوری عتیقه بر روی پاتختی و حتی روبالشی‌ها، پتو و بادبزنی که در دستان ملك به نوسان درمی‌آید و تیز صندلیهای چیده شده در اتاق.

طراحی صحنهٔ «خانه خلوت» بعنوان فاکتوری مؤثر در ارتباط با اجزای داستان و فضاسازی موردنظر «گارسیا مارکز» به کار آمده است و با باورهایی که کارگردان به نحوی سعی در تبلیغ آنها دارد، نمی‌خواند. این موضوع باعث شده تا فرتوت شدن و کهنسالی اشخاص و اشیاء درهم آمیزد و این دو عنصر مکمل یکدیگر شوند. (درست بر خلاف فیلم‌های «علی حاتمی» که اشیاء و عتیقه‌هایی که در صحنه چیده شده‌اند صرفاً نقش ناچیزی را در القای زمان وقوع داستان فیلم و زیباتر کردن تصاویر برعهده دارند و به سختی به پرسوناژها ارتباط می‌یابند).

برگردیم به رُمان «مارکز» که فیلم «خانهٔ خلوت» طراحی صحنه‌اش را از آن اخذ کرده است. در صفحهٔ ۱۳ کتاب چنین می‌خوانیم:

«بعد از بردن فنجان به آشپزخانه، به اتاق نشیمن رفت تا ساعت شماطه‌ای را که میان قاب چوبی کنده کاری شده‌ای جا داشت کوك کند. به خلاف اتاق خواب که برای آدم مبتلا به تنگی نفس زیادی تنگ بود، اتاق نشیمن بزرگ بود. در آنجا چهار صندلی گهواره‌ای محکم در اطراف میز کوچك روپوش‌داری چیده شده بود و گربه‌ای گچی در روی میز به چشم می‌خورد. روی دیوار مقابل ساعت، تابلوی زنی آویزان بود...»

یا در صفحهٔ ۱۲:

«سرهنگ پنجره را گشود. نشانه‌های ماه اکتبر را می‌شد در حیاط دید. نگاهی به گیاهانی که رنگ سبزشان روز بروز تیره‌تر می‌شد انداخت»

در صفحهٔ ۱۷:

«در کنار شهر زندگی می‌کردند، در خانه‌ای بابام نخل پوش که دوغاب دیوارهایش داشت پوسته پوسته می‌شد»

موارد دیگری نیز پیدا می‌شود که ذکرشان موجب اطناب کلام است.

میان «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» و «خانهٔ خلوت» شباهتهای انکارناپذیری در جهت انتقال حس غریبانهٔ یك شخصیت پا به سن گذاشته به مخاطب وجود دارد. به چند نمونه اشاره می‌کنم: در صفحهٔ ۵۱ کتاب در توصیف «سرهنگ» می‌خوانیم:

«به خیابان رفت. شهر در خواب نیمروز فرو رفته بود و اوول می‌گشت، بی‌آنکه به چیزی فکر کند، ... آنقدر در خیابان‌های فراموش شده راه رفت که از پا افتاد. بعد به خانه برگشت. زن صدای آمدنش را شنید.»

چیزی مشابه سکانس بیرون رفتن جلال الدین از خانه و طی طریقش در خیابانها.

در صفحات ۸۹ و ۹۰ که نویسنده به توصیف روابط سرهنگ و زنش می‌پردازد نیز شباهتهایی بین رفتار جلال‌الدین با همسرش می‌توان یافت:

«چشم که باز کرد، آفتاب همه جا پهن شده بود. زنش هنوز خواب بود. سرهنگ فعالیت‌های صبحگاهی‌اش را، با دوساعت تاخیر، از روی عادت تکرار کرد و برای خوردن صبحانه منتظر زنش ماند. زن، خاموش از خواب برخاست. به هم صبح بخیر گفتند و در سکوت به غذاخوردن نشستند. سرهنگ یك فنجان قهوه غلیظ را ذره ذره نوشید و تکه‌ای پنیر با نان شیرین خورد. تمام صبح را درمغازهٔ خیاطی گذراند. ساعت یك به خانه برگشت و زنش را در میان بگونیاها در حال وصله کردن لباس‌ها پیدا کرد. سرناهار، سرهنگ دریافت که زنش سعی می کند جلو گریه‌اش را بگیرد. این هشدار مهمی بود. شخصیت زنش را می‌شناخت، شخصیتی ذاتاً خوددار و محکم که چهل سال تلخکامی محکمترش کرده بود. مرگ پسرش حتی یك قطره اشك به چشم او نیاورد. سرهنگ نگاه سرزنش بارش را به او دوخت، زن لبانش را گزید، پلکهایش را با سر آستین پاك کرد و خوردن را از سر گرفت».

در «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» قصد نویسنده، شریك کردن خواننده در گوشه‌هایی از زندگی کسالت بار سرهنگی بازنشسته و از کار افتاده است که مدام با فقر دست و پنجه نرم می کند و به نحوی عصبی کننده با زندگی بی‌رمق و مالیخولیایی‌اش کنار آمده است. سرهنگ «مارکز» هیچ راه نجاتی نمی‌جوید. گویی به ناتوانی و تنهایی خویش معتاد است و سرنوشت بی‌تنوع و یکنواخت خود را پذیرا شده است. اما جلال‌الدین «خانهٔ خلوت» در عرصهٔ تفکراتش اینچنین نیست. دنیای او در ابتدا به دنیای سرهنگ نزدیك است. برای القای این موضوع تمهید نمایشی استفاده از گیاهان خودرو که در اکثر نماها به چشم می خورند بسیار مؤثر واقع شده است. گیاهان در اکثر جاها به عنوان زمینهٔ سبزی در قاب تصویر جا خوش کرده‌اند و حضور خود را به نحوی نمادین برخ می کشند. گیاهان همه جا، در حیاط، داخل خانه وحتی امکنهٔ خارجی، به کرّات خودنمایی کرده و به نوعی در القای زندگی گیاهی جلال‌الدین پافشاری می کنند. او مدّتهاست که از قالب یك انسان به کالبد یك گیاه حلول کرده است. پذیرش این نوع زندگی برای انسانی همچون سرهنگ خیالی مارکز، مطلوب و شاعرانه جلوه گر می شود به گونه‌ای که نویسنده بارها و بارها بر این مسئله با لحنی کنایی تأکید می‌ورزد:

«.... این احساس به او دست داد که انگار گیاهان قارچی و سوسن‌های سمّی دارند توی شکمش ریشه می‌دوانند» [صفحهٔ ۱]

«هوا چند روزی ابری شد. گیاهان توی شکمش شکوفه کردند» [صفحهٔ ۲۲]

«از نو احساس انتظاری که آمیخته به اعتماد و ساده دلی بود در او پدید آمد و گیاه قارچی توی شکمش از التهاب افتاد» [صفحهٔ ۲۹]

«اما حالا که در میان گلدان‌های سرخس و گلهای بگونیا روان بود، حضورش خانه را لبریز می کرد.» [صفحهٔ ۲۹]

«احساس می‌کرد که گویی در حال پوسیدن است و گیاهان درون دستگاه‌های حیاتی بدنش دارد از هم می‌پاشد» [صفحهٔ ۴۹]

جلال‌الدین «خانهٔ خلوت» نیز در آغاز، این قالب گیاهگون را می‌پذیرد اما بعدها به تدریج آن را دفع می کند. زیر زمین خانه، در برگیرندهٔ جوهرهٔ اصلی و خلاصهٔ تمام زندگی و گذشتهٔ پرافتخار اوست. جلال‌الدین چون گیاهی در این جا ریشه گسترانیده و عاشقانه زیر زمینش را دوست دارد. تحوّل او دقیقاً زمانی روی می‌دهد که زیرزمین رو به ویرانی می گذارد و ریشه‌های وی را می‌خشکاند. دیگر هیچ خاکی، ریشه‌های پوسیده را نمی‌پذیرد و جلال‌الدّین مکانی برای ریشه دوانیدن نمی‌یابد. با آغاز استحالهٔ «جلال‌الدین» است که شباهتهای تنگاتنگ او با سرهنگ «مارکز» کمرنگ و کمرنگتر می گردد و به تدریج رنگ می‌بازد. این دگردیسی در سایهٔ کشاکش‌های او با همسرش، «نرگس» و خصوصاً «بهارمست» و دوستانش کسب می شود. همین تقابل آدمها با یکدیگر که در نهایت به قوام گرفتن و هویّت یافتن جلال‌الدین منتهی می شود، دو دستاورد را نیز با خود به ارمغان می‌آورد:

نخست آن که همسانی جلال‌الدین با سرهنگ تا نیمه‌های فیلم حفظ می شود ولی به تدریج با حضور نرگس و اتفاقاتی که زمینه ساز آنها بهارمست است، این همسانی محو می گردد تا جائی که در پایان فیلم، جلال‌الدین باورهای منسوخ شده و کهن خود را به دور می‌ریزد و طرحی نو درمی‌افکند.

ثانیا؛ آدمهای فرعی فیلم بدانجهت که به عنوان کاتالیزوری مابین جلال‌الدین و مخاطب عمل می کنند اهمیت یافته و واسطه‌ای می شوند برای شکل گیری و شناساندن او. این تأثیر به نحوی است که هرچه فیلم پیش‌تر می‌رود، گرّه‌های بیشتری از زندگی پر ابهام او گشوده می شود و در پایان ما به شناخت نسبتاً کاملی از جلال‌الدین می‌رسیم و از طرفی هم، هر شخصیتی به طور مستقل در روند کلی فیلم، مقام اصلی و تعیین کننده‌اش را احراز می کند.

اگر سرهنگ مارکز برای رسیدن به نقطهٔ انفجار و طی کردن پروسهٔ تحول هیچ کوششی مبذول نمی‌دارد و به سیر قهقرایی (Regression) خویشتن خو گرفته است اما جلال‌الدین در سایهٔ تنش‌های بیرونی به تحولی «نیمه آگاهانه» دست می‌یابد. مثلا نرگس با ورود غیرمترقبه‌اش به دنیای بی‌رنگ و فسردهٔ نویسنده و همسرش رنگی از عطوفت و مهربانی می‌پاشد و زندگی را معنای دیگری می بخشد. پس از ورود اوست که جلال‌الدین آرام آرام به ظاهر خانه‌اش (که در سراسر فیلم نمادی از باطن اوست) جلوه‌ای تازه می‌بخشد، کهنگی‌ها را می‌پوشاند و زنگارها را می‌زداید.

آنچه که در خانهٔ خلوت به عنوان حرف اصلی فیلمساز تلقی می‌شود و وظیفه‌ای که بر دوش او گذارده شده تصویر سازی موجز و منطقی تحول پرسوناژ اصلی است. پرداخت متناسب سینمایی صباغزاده که با بهره گیری از اشیاء و عناصر تعبیه شده درصحنه تشکل یافته اورا در این امر یاری کرده است. مثلا قبل از سکانس فوران آب، بارها و بارها شاهد مکث‌های دوربین بروی قطرات آبی هستیم که چکه چکه به درون ظرف بزرگی که برای بلعیدنشان دهان گشوده، سقوط می کنند. ظاهراً در بدو امر این تصاویر بی‌معنا جلوه می کنند اما لختی بعد، وقتی که آب تمام زیر زمین را فرا می گیرد معانی این مکث‌های مکرر دوربین را درمی‌یابیم. صباغزاده از توالی چکیدن این قطرات به مثابه ثانیه شماری بهره می گیرد تا تولد حادثه‌ای را گوشزد کند و آرامش قبل از توفان را به نحو موجزی بنمایاند. بقیهٔ تصاویر فیلم نیز اینچنین عمل می کنند یعنی در «خانهٔ خلوت» صحنه‌های جلوتر، قبلی‌ها را تکمیل می کنند و مجموع این موارد باعث شده‌اند تا فیلم رمقی فزونتر از نسخهٔ اصل (رمان مارکز) در جهت سریع تر کردن ریتم و تا حدودی (فقط تا حدودی) جلب نظر مخاطب بیابد.

در صفحهٔ ۲۸ کتاب با چنین عباراتی مواجهیم:

«کمی از نیمه شب رفته بود که باران گرفت. سرهنگ موفق شد که بخوابد، اما لحظه‌ای بعد آشوب شکمش او را بیدار کرد. فهمید قسمتی از سقف دارد چکه می کند. در حالیکه تا گوش در زیر پتوی پشمی فرو رفته بود، کوشید جای چکه را در تاریکی حدس بزند. قطره‌ای عرق سرد روی تیرهٔ پشتش فرو لغزید. تب داشت. احساس کرد توی حوضی از لرزانك افتاده است و در میان دایره‌های هم‌مرکز شناور است.»

اگر سرهنگ این احساس شناوری و معلق بودن را در عرصهٔ رویا و خیال تجسم می بخشد و آن را برای خویشتن باورپذیر می سازد، جلال‌الدّین عملا شناوری و سرگردانی اندیشه‌ها و تفکراتش را برأی‌العین می‌بیند. نوشته‌های او به گذشته تعلق دارند و باید در همان گذشته دفن می شدند اما جلال‌الدین با اصرار قصد دارد تا آنها را از مدفن‌شان بیرون کشیده و به زور به زمان حال منگنه کند، غافل از این که روزگار رونق و سرزندگی نوشته‌های او به سر آمده و برای دوباره سازی و تجدید موفقیتهای گذشته باید نگاهی نو و دیگرگونه داشت، از سبزی غلیظ و توی ذوق زننده آن گیاهان خودرو وانگل دوری جُست و زندگی پارازیتی سرهنگ بازنشستهٔ مارکز را فراموش کرد و از همین روست که وقتی جلال‌الدین دسترنج سالیان جوانی و میانسالی‌اش را مغروق و پراکنده می‌بیند، وقتی نوشته‌هایش حتی نرگس احساساتی و رنجدیده را هم به خواب می اندازد و بر سر شوق نمی‌آورد به این باور می‌رسد که زمان نهفته است، ساکت نیست، جاری است و در تنگاتنگ با آن باید پیش رفت. همین جاست که او به واپسین مراحل بیداری و پوست اندازی خویش می‌رسد و از دنیای خواب‌آلوده و کابوسگون سرهنگ می‌رهد.

به هر حال اگر مخاطب از طریق رمان «کسی به سرهنگ نامه نمی نویسد» به سختی توان آن را می یابد تا به عمق چالشهای ایدئولوژیکی «گابریل گارسیامارکز»، نویسندهٔ متبحر کلمبیایی نفوذ کند اما با مشاهدهٔ خانهٔ خلوت یارایی آن را پیدا می کند تا با آدم‌هایی ملموس‌تر و امیدوارتر همسفر گردد هرچند که آنها هویت ثابتی ندارند و از آمریکای لاتین به خانه‌ای خلوت در ایران فراخوانده شده‌اند.

● کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد / گابریل گارسیا مارکز / ترجمهٔ جهانبخش نورائی / نشر تندر / چاپ اول: ۱۳۶۱ / نام اصلی کتاب:

No one writes to the Colonel (1961)

آدم برفی





آدم برفی (۱)

سلاوومیر مروژک (۲)

ترجمهٔ آردوش بوداقیان

* اشاره:
دنیای بچه‌ها در همه جای دنیا، دنیایی است پاك و بی‌آلایش و بری از حسابگری‌ها، سودجویی‌ها، چاپلوسی‌ها و نامردمی‌های به اصطلاح بزرگسالان بالغ! ولی در جامعه‌ای که دیوانسالاران و سرکوبگران برآن حاکم باشند حتی بازی‌ها و بازیچه‌های بی گناه و معصوم کودکان نیز از طرف حاکمان ممکن است تحمل نشده و حمل بر خیلی چیزها از جمله دهن کجی به قدرت و اقتدار البته ناحق، آنان شود. سلاوومیر مروژك نویسنده معاصر لهستانی متولد ۱۹۳۰ داستان آدم برفی را در سال ۱۹۶۳ یعنی در اوج اقتدار رژیم توتالیتر لهستان نگاشته و با ظرافت هرچه تمامتر ناامنی اجتماعی، عدم اعتماد عمومی و شك به خود و به دیگران و بسیاری از شاخصه‌های دیگر چنین جوامعی را به سخره گرفته است. آدم برفی به قول مترجم انگلیسی آن «سقلمه‌ای است به اذهان بوروکراتیك از طریق اشاره به یکی از حیرت انگیزترین حقیقت‌های زندگی: بسیاری از اوقات پاکی و معصومیت خالص و بی گناه، شرارت و پلیدی را مجبور می کندتا از نهان به درآید وخود را با عریانی هرچه تمامتر در معرض دید قرار دهد».

زمستان آن سال برف زیادی بارید. چند کودك خردسال در میدان محله مشغول برپا کردن یك آدمك برفی بودند. میدان بسیار وسیع بود و مردم زیادی همه روزه از آنجا عبور می کردند و پنجره ادارات متعددی رو به آن باز می شد و طبعاً از این پنجره‌ها میدان تحت نظارتی مستمر قرار داشت.

درست وسط میدان چند کودك که همگی با هم خواهر و برادر بودند در حالیکه می خندیدند و شادمانه فریاد می‌زدند سخت مشغول درست کردن مجسمه مضحك آدمك برفي بودند. آنها ابتدا گلوله برفی بزرگی ساختند، این تنه آدمك بود. سپس گلوله‌ای کوچکتر که شانه‌هایش بود. یك گلوله باز هم کوچکتر نیز که روی گلوله قبلی قرار می گرفت سر آدم برفی را تشکیل می‌داد. چند تکه زغال کوچك را هم به عنوان دگمه‌های لباس از بالا تا پایین تنه آدمك در یك ردیف قرار داده و به جای دماغ هم یك هویج قرمز در صورت آن فرو کرده بودند. به عبارتی این ادمك برفی کاملا شبیه هزاران آدمك برفی دیگری بود که بچه‌ها در سرتاسر کشور به هنگام بارش سنگین برف برپا می‌کردند. تمامی اینها لذت خاصی به بچه‌ها می‌بخشید. آنها واقعاً خوشحال بودند. بسیاری از رهگذران هنگام عبور از میدان در مقابل آدمك می‌ایستادند، کار بچه‌ها را تحسین می کردند و سپس راهشان را پی می‌گرفتند. ادارات دولتی مشرف به میدان مانند همیشه، درست مثل اینکه هیچ اتفاقی نیفتاده باشد، به کارشان ادامه می‌دادند. پدر این بچه‌ها از اینکه آنها در هوای آزاد مشغول بازی و فعالیت بودند و از این رهگذر با گونه‌های گلگون و اشتهای تحریك شده به خانه باز می‌گشتند بسیار خوشحال و راضی بود.

***

شب هنگام که همگی در خانه دور هم جمع بودند کسی زنگ در خانه را به صدا درآورد. روزنامه فروش محل بود که کیوسکی در گوشه میدان داشت. او از اینکه بی موقع و دیرهنگام مزاحم خانواده می شد جداً و صمیمانه عذرخواهی کرد ولی وظیفه خود دانسته بود که چند کلمه با پدر بچه‌ها گفتگو کند. البته او می‌دانست که بچه‌ها هنوز خردسالند ولی درست به همین علت و به خاطر خود بچه‌ها می‌بایست نظارت بیشتری بر اعمال آنان به عمل می‌آمد و اگر به خاطر این مسأله نبود به خودش اجازه نمی‌داد این موقع شب مزاحم آسایش آنها شود. می شد گفت که ملاقات او بیشتر جنبه آموزشی و تربیتی داشت. قضیه به دماغ

آدمك برفی مربوط می‌شد که بچه‌ها آنرا با یك تکه هویج قرمز درست کرده بودند. و خود او ـ روزنامه فروش ـ نیز دماغش قرمز بود. البته قرمزی دماغ او ناشی از سرمازدگی بود و نه مشروب خواری؛ خودتان که می‌دانید! بنابر این ابداً دلیل ملموس و قابل قبولی نمی‌توانست برای برپا کردن سمبل و کنایه‌ای علنی که در معرض نمایش عموم هم قرار دارد برای نشان دادن قرمزی دماغ او وجود داشته باشد. او بسیار سپاسگزار می‌شد که دیگر چنین اتفاقی تکرار نمی‌شد. او حقیقتاً و از ته قلب آرزومند تربیت صحیح و اصولی اطفال بود.

پدر بچه‌ها بعد از این سخنرانی واقعاً دستخوش نگرانی شد. البته که بچه‌ها حق نداشتند مردم را مسخره کنند، حتی اگر این مردم صاحب دماغ قرمز باشند. آنها برای درك چنین مسایلی احتمالا هنوز خیلی جوان بودند. پدر، بچه‌ها را احضار کرد و با اشاره به روزنامه فروش از آنها پرسید:

ـ آیا درست است که به هنگام ساختن آدم برفی با در نظر داشتن این آقای محترم، هویج قرمز در صورت آدمکتان فرو کردید؟

بچه‌ها را سراپا حیرت و تعجب فرا گرفت. ابتدا نکته نهفته در سوال را در نیافتند، هنگامی هم که آن را دریافتند پاسخشان این بود که چنین فکری اصلاً و ابداً حتی از ذهنشان عبور هم نکرده است. علیرغم تمامی اینها بچه‌ها دستور یافتند آن شب را بدون شام به رختخواب بروند.

روزنامه فروش سپاس خود را تقدیم پدر بچه‌ها کرد و به طرف در خروجی خانه به راه افتاد و به هنگام خروج درست در آستانه در خود را با رییس شرکت تعاونی رو در رو یافت. پدر بچه‌ها از اینکه چنین شخصیت برجسته‌ای را در خانه‌اش پذیرا می‌شد بسیار خوشوقت شد. آقای رییس تا چشمش به بچه‌ها افتاد شروع به لندیدن کرد:

ـ اوه... پس بچه‌های شما اینها هستند؟ شما باید بیشتر از این بچه‌هایتان را تحت کنترل داشته باشید. البته هنوز کوچکند ولی در عین کوچکی بسیار گستاخند. فکر می‌کنید امروز بعد از ظهر از پنجره اداره شرکت که رو به میدان باز می‌شود چی دیده باشم خوب است؟ اگر خوشتان می‌آید باید به اطلاعتان برسانم که داشتند یك آدم برفی می‌ساختند...

پدر بچه‌ها درآمد که:

ـ اوه... لابد درباره دماغش است...

ـ درباره دماغش؟ چه مزخرفاتی! تصورش را بکنید ابتدا یك گلوله بزرگ برفی ساختند، بعد یکی دیگر و بعد هم یکی دیگر. پس از آن فکر می‌کنید چه کردند؟ گلوله دومی را گذاشتند روی اولی و گلوله سومی را هم گذاشتند روی آن دو تای دیگر. آیا این کارها خشم آور و ناراحت کننده نیست؟

پدر بچه‌ها هیچ از این مطالب سردرنمی‌آورد و نمی‌توانست بفهمد گذاشتن گلوله‌های برفی روی یکدیگر و ساختن آدم برفی چرا باید خشم آور باشد. بنابر این آقای رییس با عصبانیت بیشتری سخنانش را پی گرفت:

ـ چرا متوجه نمی‌شوید آقا؟ مثل روز روشن است که منظورشان از این کار چه بوده. آنها می‌خواستند بگویند که در تعاونی ما دزد روی دزد است و ریش سفید همه این دزدها هم خودش دزدی است مثل بقیه که در رأس آنها قرار گرفته. چنین حرکتی مسئولیت دارد آقا! اگر شخصی چنین مطلبی را حتی برای روزنامه‌ها بنویسد مجبور است دلایل قانع کننده‌ای برای ادعایش ارائه دهد چه مانده به اینکه بردارد و در میدان شهر چنین ادعایی را به نمایش عمومی هم بگذارد.

با تمام این تفاصیل آقای رییس مرد با ملاحظه و با گذشتی بود و از این همه جاهلی و بی‌فکری بچه‌ها گذشت می‌کرد و اصراری در ادعای حیثیت نداشت ولی چنین حرکاتی دیگر هرگز نمی‌بایست تکرار می‌شد.

هنگامی که پدر بچه‌ها از آنها پرسید آیا واقعیت دارد که موقعی که گلوله‌ای را روی گلوله برفی دیگر می‌گذاشتید منظورتان این بود که در شرکت تعاونی همه دزدند و دزد دیگری هم در رأس همگی آنهاست؟ بچه‌ها جواب منفی دادند و های های زیر گریه زدند. علیرغم تمامی اینها بچه‌ها دستور یافتند در گوشه‌ای رو به دیوار سرپا بایستند.

***

این همهٔ ماجراهای آن روز نبود. صدای زنگ سورتمه‌ای از بیرون به گوش رسید و به زودی دو مرد در آستانهٔ در منزل ظاهر شدند. یکی از آنها مرد غریبهٔ چاقی بود که کتی از پوست سفید گوسفند بر تن داشت و آن دیگری مقام ریاست شعبه محلی انجمن ملی کشور بود. هر دو نفر هنگام ورود هم آوا ندا در دادند:

ـ موضوع مربوط به بچه‌های شماست...

قضیه دیگر داشت برای پدر بچه‌ها حالت جریانی عادی و معمولی به خود می‌گرفت. هر دو نفر دعوت به نشستن شدند. آقای رئیس انجمن ملی کشور نگاهی چپ چپ به مرد غریبه انداخت. نگران این بود که او کی می‌توانست باشد و سرانجام تصمیم گرفت اول خودش صحبت را شروع کند:

ـ من تعجب می‌کنم شما چطور اینگونه فعالیت‌های خرابکارانه را در خانواده‌تان تحمل می‌کنید؟ احتمالا باید از لحاظ سیاسی آدم نادانی باشید. اگر چنین است همان بهتر که هم اینك به این امر اعتراف کنید!

پدر بچه‌ها نمی‌توانست سر در بیاورد که چرا باید از لحاظ سیاسی آدم نادانی باشد.

ـ هر کس با یك نگاه اجمالی به اعمال و رفتار بچه‌هایتان می‌تواند به این موضوع پی ببرد. کسی دیده که اقتدار و قدرت سیاسی مردم را به مسخره بگیرند؟ بله، بچه‌های شما این کار را کرده‌اند. آنها یك آدمك برفی درست روبروی پنجره دفتر کار من درست کرده‌اند...

پدر بچه‌ها زمزمه کنان گفت:

ـ آه فهمیدم... منظورتان این است که دزد روی دزد دیگری...

ـ دزدی به درك! هیچ می‌دانید برپا کردن یك آدم برفی نزدیك پنجره مقام ریاست انجمن ملی کشور به چه معناست؟ من خیلی خوب می‌دانم مردم دربارهٔ من چه‌ها می‌گویند. چرا بچه‌های شما پشت پنجره مثلا شهردار آدم برفی درست نمی‌کنند؟ هان؟ چرا؟ جواب نمی‌دهید؟ این سکوت شما علامت خیلی چیزهاست! مجبور خواهید شد عواقب عمل بچه‌هایتان را تحمل کنید.

با شنیدن کلمه «عواقب» غریبهٔ چاق در حالیکه تلاش داشت توجه کسی را جلب نکند آهسته از جا برخاست و با نوك پا از اتاق خارج شد. لحظه‌ای بعد از بیرون صدای زنگ سورتمه به گوش رسید که در فضای فاصله رو به خاموشی می‌رفت.

ـ بله آقای عزیز من، شما بهتر است که درباره تمامی این مفاهیم بیشتر فکر کنید و یك چیز دیگر! این حق مسلم من است که در زندگی خصوصی‌ام با پیژامه‌ای که دگمه‌هایش باز است در اطراف منزلم قدم بزنم و بچه‌های شما هیچ حق ندارند اینرا مسخره کنند! آن دگمه‌های آدم برفی از بالا تا پایین تنه‌اش معنی خیلی دو پهلویی دارد. اینرا باید به شما بگویم که اگر دلم بخواهد حتی می‌توانم بدون شلوار هم در اطراف منزلم قدم بزنم و این ابدا به بچه‌های شما مربوط نیست! بهتر است این را به خاطر داشته باشید!

متهم بچه‌هایش را از گوشه دیوار احضار کرد و از آنها خواست تا اعتراف کنند به هنگام ساختن آدمك برفی قصد داشته‌اند آقای رییس انجمن ملی کشور را مسخره کنند و با کار گذاشتن زغالها در تنه آدم برفی، بدخواهانه قصد داشته‌اند قدم زدن آقای رییس را با پیژامه دگمه باز در اطراف خانه‌اش به تمسخر بگیرند. بچه‌ها در حالی که اشك می‌ریختند به پدرشان اطمینان دادند که آدم برفی را صرفاً برای شادی و تفریح ساخته‌اند و هیچ منظور و مقصود خاص دیگری در نظر نداشته‌اند. به هر حال، جدا از محرومیت از شام و ایستادن در گوشه دیوار، بچه‌ها دستور یافتند روی کف سرد و سخت اتاق زانو بزنند.

* * *

آن شب اشخاص متعدد دیگری به در آن خانه کوفتند ولی دیگر کسی به آنها جواب نداد.

* * *

صبح روز بعد هنگامی که از پارك کوچك نزدیك محل کارم عبور می‌کردم بچه‌ها را دیدم. میدان برای بازی خردسالان ممنوع اعلام شده بود و بچه‌ها بحث می‌کردند که از این محل محدودی که در آن اجازه بازی داشتند چگونه استفاده کنند. یکی از آنها گفت:

ـ بیایید یك آدم برفی بسازیم

دیگری گفت:

ـ یك آدم برفی معمولی هیچ هم چیز خنده داری نیست!

ـ بیایید یك نماینده جدید فروش روزنامه درست کنیم. دماغ قرمز هم برایش خواهیم گذاشت چونکه عرق خور است و دماغش همیشه قرمز است. خودش دیشب می‌گفت...

ـ من می‌خواهم یك رییس تعاونی بسازم...

ـ من هم می‌خواهم یك رییس انجمن ملی درست کنم. یك ابله درست و حسابی! دگمه هم برایش می‌گذارم، چون همیشه با پیژامای دگمه باز قدم می‌زند...

بچه‌ها شروع کردند به جر و بحث، ولی بالاخره به توافق رسیدند که تمامی اینها را به نوبت درست کنند و پس از آن با لذت و شعف هر چه بیشتر کارشان را شروع کردند.

1(Snowman

2(Slawomir Mrozek

۳) منبع ترجمه: مجله: Short Story International شماره دسامبر ۱۹۶۳ ناشر: Samuel Tankel چاپ کانادا.

بدوک؛ بالاتر از یک تجربه

● رضا درستکار

● بدوك

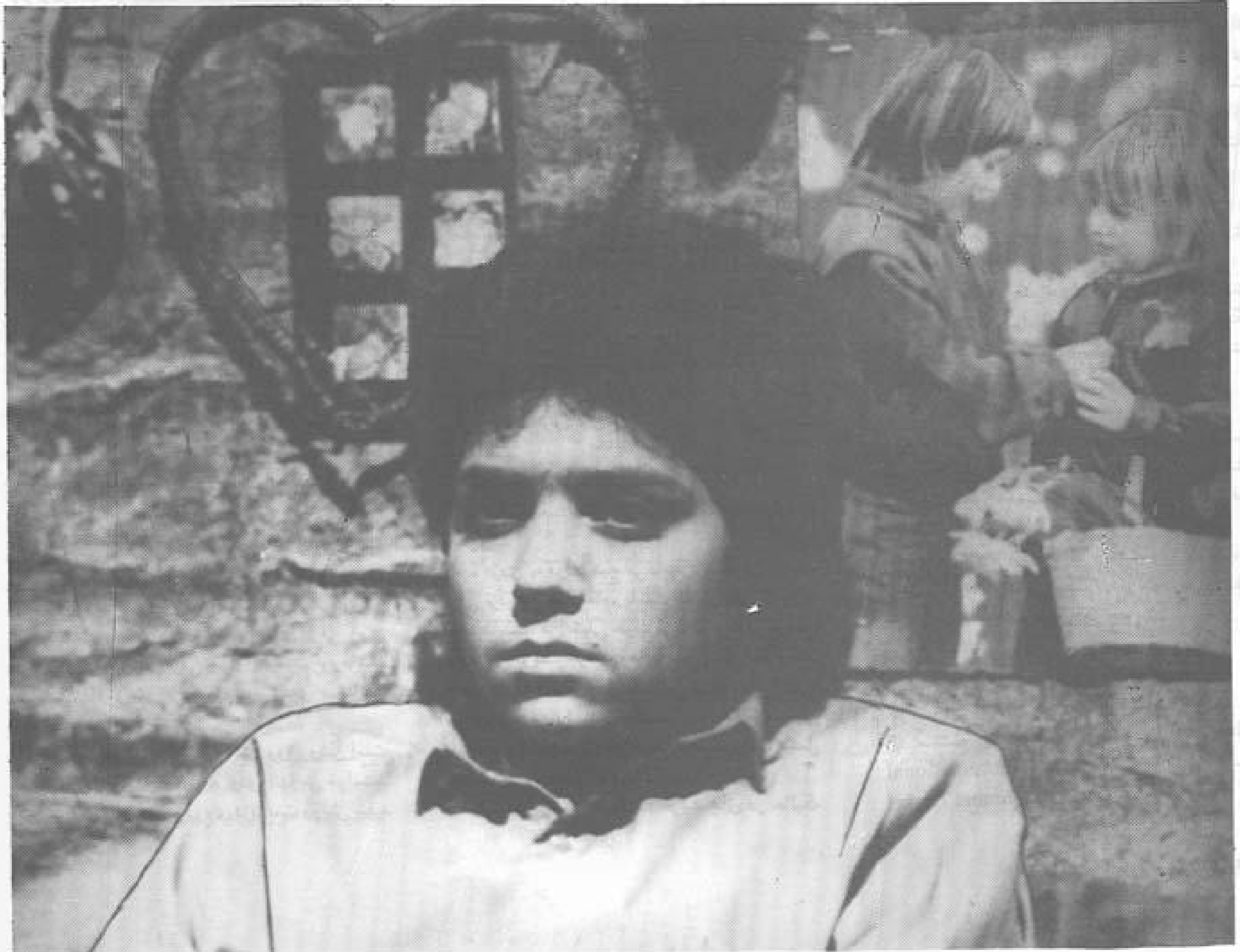
کارگردان: مجید مجیدی، نویسندگان فیلمنامه: مجید مجیدی، سیدمهدی شجاعی، مدیر فیلمبرداری: محمد درمنش، تدوین: محمدرضا موئینی، موسیقی: محمدرضا علیقلی، چهره پرداز: فریدون کشن فلاح، طراح صحنه و لباس: هادی قمشی. سرپرست گویندگان: جلال مقامی. دکور: احمد رجبی، منشی صحنه: قربانعلی رمضان خانی، ناصر سروی. بازیگران: محمدکاسبی (عبدالله)، مهرالله مزارهی (جعفر)، الله نوربراهویی (نورالدین)، عیدوك مقدم (یوسف)، مریم طهان (جمال)، حبیب الله حداد (ستار) و... محصول: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

○ خلاصه داستان

اهالی یك روستا، به دلیل خشکسالی مجبور به ترك محل سکونت شان می شوند. اما حیدر به همراه دو فرزندش جعفر و جمال از کوشش خود برای رسیدن به آب دست بر نمی‌دارد ولی چاه فرو می‌ریزد و او را مدفون می کند. جعفر و جمال در جاده‌ای منتهی به شهر توسط راننده‌ای ربوده می شوند. جعفر به عبدالله که قاچاقچی است فروخته می شود و جمال توسط یك دلال پاکستانی به پاکستان می‌رود، پس از مدتی جعفر با کمك دوستش نورالدین در صدد نجات جمال برمی‌آیند. و جعفر به گمان اینکه خواهرش در کشتی حامل بچه‌ها به سوی شیخ نشین‌ها می‌رود، خود را به کشتی می‌رساند، اما غافل از اینکه جمال در خانه عبدالله، دل نگران اوست.

□ اشاره

مجید مجیدی پیش از این در مقام بازیگر در فیلمهای توجیه، مرگ دیگری، دو چشم بی‌سو، استعاذه، بایکوت، تیرباران، قاصد، درجستجوی قهرمان و شنا در زمستان بازی داشته است. و سه فیلم ۱۶ میلیمتری با عناوین هودج، روز امتحان و یك روز زندگی با اسرا در کارنامه سینمایی خود دارد. بدوك عنوان اولین ساخته حرفه‌ای او در مقام کارگردان است. که کاندیدای دریافت پنج جایزه برای بهترین فیلم، فیلمنامه، موسیقی، تدوین و بازیگر نقش نخست از دهمین جشنواره فیلم فجر بوده است و برنده سیمرغ بلورین بهترین فیلم و دیپلم افتخار بهترین فیلمنامه در بخش مسابقه فیلمهای اول و دوم. بدوك در چهل و پنجمین دوره جشنواره کن در بخش مسابقه «دو هفته کارگردانها» نیز مورد تقدیر قرار گرفته است.



خط و ربط‌های اساسی فی مابین مجیدی در مقام کارگردان و سیر فعالیت او در حوزه هنری، منجر به تولید فیلمی با مضمون تلخ و هشداردهنده شده است. پرداختن به مضامینی که در نقطه اول و ابتدا، به ساکن، نوعی اعتبار محتوایی دارند و به عبارت دیگر، بهانه اصلی برای به تصویر کشیدن سوژه‌هایی که با عنوان «شریف» ازآنها یاد می‌شود که این یك روی سکه است و بدوك درآن مسیر ساخته شده است. روی دیگر، تواناییهای کارگردان در ارائه شکل و فرم کار است. تواناییهایی که بیش از هر چیز ظرفیت معمار و طراح را بروز می‌دهند. و میزان تبحر یا زاویه اعتبار سینمایی اثر هستند. شیوه بیان یا شیوه پرداختی که با دیدن آن نقاط ضعف و قوتش آشکار می‌شود. اگرچه مجیدی در اولین فیلمش پابه پای مؤلفه اصلی پیش می‌آید، و به همین لحاظ فیلم او در اولین روزهای جشنواره دهم از بخش خارج از مسابقه به بخش مسابقه سینمای ایران راه می‌یابد و موفق به دریافت جایزه هم می‌شود و از همان جا به بخش دو هفته کارگردانهای «کن» می‌رود، اما بروز مشکلاتی نظیر خارج شدن شخصیتهای فیلم از پوسته واقعی خود به اعتبار سینمایی بدوك و ساختار یکدست آن خدشه وارد آورده است، بخصوص در نیمه دوم، فیلم ازقالب و لحن واقعگرا فاصله می‌گیرد و تابع قراردادهای رایج سینمای تجاری، از نوع فیلمهای قهرمانی می‌شود. یعنی کارگردان با قبول واقعیات جاری در جریان حرفه‌ای سینما، از قبیل میزان فروش فیلمها؛ برای پرداختن به موضوع انسانی فیلمش، تمهیداتی را برای نشاندن تماشاگر روی صندلی بکار می‌بندد که اگرچه در وهله اول هیچ چیز بدی نیست، اما در لحن و موضع سیاسی اجتماعی فیلم، تاثیر می‌گذارد و غنای مضمون قابل اعتنایش راکمرنگ می‌کند. شاید حرفهای مجیدی، بتواند راهگشای درك این مقوله باشد: «برایم مهم بود که تماشاگر را توی سینما نگهدارم و قصه‌ام را روان و ساده بگویم و ارتباط برقرار کنم».[۱] و یا در جای دیگری: «وظیفه هنرمند نشان دادن واقعیتهایی است که منجر به چاره اندیشی برای آن بشود!»[۲] که مقایسه این دو نکته، پاسخ ما را می‌دهد.

O

اگرچه فیلم همراه با تحول آدمهایش تغییر موضع می‌دهد. و مانند شخصیتهایش از مرحله‌ای به مرحله دیگر گذر می‌کند و در طرح اصلی قهرمانش (جعفر) را در دل غوغاها تا مرز مرد شدن همراهی می‌کند، اما کارگردان سعی دارد، نگاهی جامعتر به سرنوشت همنسلان جعفر داشته باشد؛ نوجوانان بدوکی در سیستمی بی‌در و پیکر، پرورش یافته‌اند. نگاه به مردان ماجراجوی خطر پیشه‌ای که ظاهر کودکانه اشان با موقعیتی که در آن گرفتارند، همطراز نیست و مقایسه موقعیت آنها با نوجوانان همسن و سال در هر جای دنیا، با تاسف همراه است. دنیایی تیره و تار و آلوده و آدمهایی که تعلقات مادی حقیرانه‌ای دارند. مشخصه غمبار دنیایی که کودکان و نوجوانان بدوك را درحصار خود محبوس کرده‌اند. نکته اینجاست که بدوك با کمی تعدیل می‌توانست بخاطر دادن اطلاعات تازه ازمنطقه در این آب و خاك، از مناسبات به ظاهر عادی شده یا روش نامشروع و سیستماتیك انباشتگی ثروت و یا حتی نفوذ و گسترش عملیات خرید و فروش کودکان و سیطره وهابیت؛ محصول درخور اعتنایی باشد. اما همین نکته‌های کوتاه و گذرا در بستر قصه اصلی، نه تنها گسترش نمی‌یابند، بلکه در مجموع به نوعی سینمای قهرمانی پیوند می‌خورند. به فصل فرار جعفر از مرز و رسیدن به پاکستان و یا قبل از آن؛ که جعفر فریب جوان قاچاقچی را می‌خورد، توجه کنیم. و یا به فصل لنگرگاه (که مستقلا خوب درآمده است) اما در مجموعه بدوك ساز دیگری می‌زند. این بعد قصه، بعد ماجرایی و ظرفیت خشن منطقه، آنقدر غنی بوده است که مجیدی می‌گوید: «روابط دو نوجوان بقدری جالب بود که خودش [مستقلا] می‌توانست فیلم دیگری باشد.»[۳] و ظاهرا مجیدی نیز ناخودآگاه به آن سو کشیده شده است.

O

بدوك با نمایش قهر طبیعت آغاز می‌شود. تجسم یك دنیای ناامن، به دور از حسِ زندگی و متکی بر نوعی روابط نامانوس ناشی از خبث طینت آدمها که برخی سازنده شرایط هستند و برخی دیگر قربانی آن. و بعد بلافاصله به تضاد دنیای کودکان و زمینه آلوده بزرگسالان و محیط پیرامون می‌رسد. اگر از حادثه پردازیهای نیمه دوم بگذریم، که حاصل تنش‌های آشنای درونی و کمی بیرونی محیط است، وفیلم را به آن سمت سوق داده، کارگردان قصد دارد با دست گذاشتن بر زمینه شرایط به عنوان موقعیت ناهنجاری تحمیل شده بر نوع رفتار و زندگی افراد تاکید کند. خصوصا کودك یا نوجوانی که شخصیت‌اش در مرحله شکل‌گیری است و پیش از آشنایی با دنیای کودکانه‌اش به عرصه خشن و بیرحم مردانه‌ای گام می‌گذارد و در راه بلوغ لجام گسیخته و غیرقابل کنترل، به بیراهه فسادهای اجتماعی می‌رسد. اما همه این نکته‌ها در طول فیلم، خام باقی می‌مانند. و در حدتجربه‌هایی نابسامان که حاصل فعالیت کارگردان در مقام بازیگر درگذشته بوده است، در فیلم متجلی می‌شود. ذهنیت‌های انباشته‌ای که در پیشبرد فیلم و قصه نقشی ندارند. از جمله، فصل زندان یا شوخیهایی که در حال و هوای فیلم بیشتر به تك مضرابهای کمیك برای رفع خستگی گنجانده شده‌اند. همین طور صحنه سیم خاردار فروختن مرد افغان و یا صحنه تلفن کردن سرباز و... که ممکن است فیلمساز توجیه فرار از ریتم کند را پیش بکشد، اما ناچار باید بپذیریم که همینها، به ساختار و لحن آن، آسیب‌های اساسی وارد کرده‌اند.

O

بدوك می‌توانست فیلم خوبی باشد. اما ساختمان فعلی آن، با طرح اولیه همسویی ندارد. و در هر مرحله شکلی متفاوت اختیار کرده است. جزر و مد احساساتگرایی در طول قصه نیز که در بعضی مواقع مجیدی در ارائه آن موفق است، در نهایت از دیگر مشکلات فیلم به شمار می‌رود. عیبی ندارد! تجربه اول کارگردان و تخلیه موضوعاتی که ممکن است، سالها ذهن او را اشغال کرده باشند، می‌تواند، گاهی راهگشا باشد. اما باید در نظر داشته باشیم. در شرایطی که سینما هم مانند دیگر زمینه‌های صنعتی به سوی استقلال و خودکفایی سوق داده می‌شود، فرصت را باید غنیمت شمرد. توجه داشته باشیم که همیشه نمی‌توان تجربه کردنها را به دورهای بعدی کشاند...

پاورقی
۱ـ گفتگوی مجیدی با ماهنامه فیلم ـ شماره ۱۲۰
۲ـ گفتگوی مجیدی باماهنامه فرهنگ وسینما ـ شماره۱۵
۳ـ گفتگوی مجیدی با ماهنامه فیلم ـ شماره ۱۲۰



اکسپرسیونیسم و نقشمایه‌های ایرانی در آثار حسام‌الدین رضایی

■ مرضیهٔ پروهان



«نگارخانهٔ سبز» گزیده‌ای از نقاشیهای حسام‌الدین رضایی را از دهم تا بیستم شهریورماه (۱۳۷۱) به نمایش گذاشت. رضایی دانشجوی سالِ چهارم رشتهٔ نقاشی مدرسهٔ هنر برلین است و ظاهراً این نخستین باری است که آثار خود را در ایران به نمایش عموم می‌گذارد. وجه غالب آثار او در این نمایشگاه، گرایش او به اکسپرسیونیسم است. نگاهی به آثار او، مؤید گرایش توأمان او به اکسپرسیونیسم و فرمهای ناب و آبستره است. بدین ترتیب ما با آمیزه‌ای از آبستراکسیونیسم و اکسپرسیونیسم مواجهیم؛ بی‌آنکه به ترکیبی منسجم و هماهنگ دست یافته باشیم.

آنچه به آثار رضایی هویتی ایرانی می‌بخشد و او را از پیروی بی چون و چرای مکاتب غربی متمایز می‌کند، بهره‌گیری از نقشمایه‌های ایرانی (شرقی) و مناظر کوهپایه‌های سبلان و روستاهای آذربایجان در آثار اوست. رضایی نشان می‌دهد که با زبان رنگها اشناست و با توجه به معیارها و زیبایی‌شناسی شرقی (ایرانی) رنگ و فرم اشیاء را به گونه‌ای تغییر می‌دهد که ترکیبی آزاد از هارمونی و خط پدید آورد. بهره‌گیری او از رنگها و نقشهای ایرانی، به آثار او مشخصه‌ای دلپذیر می‌بخشد.

حسام‌الدین رضایی، همچون دیگر نقاشان مکتب اکسپرسیونیسم با مضامینی برتافته از ذهنیتش، هستی را بیان می‌کند و گاه حتی به نفی اشکال مشخص می‌پردازد و بدین ترتیب، آنچه در معرض دید بیننده قرار می‌گیرد، حضور نقاش در آئینهٔ احساسات و اندیشه‌های مجرد اوست. رضایی رنگها را درهم می‌آمیزد و درپی چرخش قلم، تاشهای دایره‌وار می‌سازد. او چند تابلو فیگوراتیو نیز ساخته است. بعضی آثارش در این نمایشگاه، جنبهٔ تجربی صرف دارد؛ مثلاً در یکی از تابلوهایش صرفاً کاربرد طیفهای گوناگون رنگ زرد را تجربه کرده است. خود نقاش دربارهٔ این تابلو می گوید: «نسبت به رنگ زرد، نوعی مقاومت در خود احساس می کنم. این رنگ بیقرار و ناآرامم می کند، رنگ زرد، یک رنگ زمینی است و امکان ندارد به عمق معنا برسد و به هر حال رنگ سختی است و من در این تابلو خواسته ام آن را تجربه کنم».

بخشی از آثار او را فضاهایی با رنگ تیرهٔ قهوه ای، اُخرایی تیره و سرخ و سیاه تشکیل می‌دهد. گویی همه جا با شب و تاریکی همراه است و با تیرگی رنگ مایه‌ها نمودار می شوند. او در تابلوهایش از پرسپکتیو رنگی استفاده می‌کند. رضایی در تعدادی از تابلوهایش، رنگ سرخ را به عنوان رنگ کانونی به کار می‌برد و رنگهای دیگر را تحت‌الشعاع آن قرار می‌دهد. در یکی از تابلوهایش، رنگ سرخ را برای نمایاندن دریا به کار برده است و بیننده را به یاد جملهٔ معروف گوگن می اندازد که: «اگر دریا را قرمز می بینی، پس قرمز نقاشی کن! و اگر دریا را قرمز نمی بینی، اما در درونت آتش پرشوری برافروخته است، دریا را قرمز نقاشی کن و اهمیت ندارد که چشمان تو دریا را آبی ببیند.»

رضایی رنگهای سرد و گرم را با چیرگی با یکدیگر تلفیق می کند و می‌توان گفت که شناخت رنگها و کاربرد سنجیدهٔ آن، بخشی از توانمندی تجسمی او را



تشکیل می‌دهد. نقاش، نسبت به رنگها و ارتباط و تناسب و هماهنگی آنها بسیار حساس است. او با انتخاب شهودی نخستین رنگ، به استقبال رنگهای دیگر می‌رود و آنها را در پاسخ به نخستین رنگ به کار می‌برد.

خود او دربارهٔ اهمیت کاربرد رنگ در آثارش چنین می‌گوید: «هر کدام از رنگها نقش نتی را در یك ملودی خاص برعهده دارند که اگر سنجیده و با دقت نواخته شود، نغمه‌هایی موزون تولید خواهد کرد. در اروپا بویژه آلمان به پیروی از معیارهای زیبایی شناسی غربی، رنگهای سیاه، سفید و خاکستری، کاربرد بیشتری دارد، اما من، به دلیل انس و آمیختگی با زیباشناسی شرقی (ایرانی) و دلبستگی به رنگهایی که بیشتر با فضاهای مأنوس ایرانی قرابت دارد، ناخودآگاه به سوی رنگ مایه‌های سنتی، گرایش دارم. کوشش می کنم تا نقاشیهایم را چه از لحاظ تکنیکی و چه از نظر ایده‌های ذهنی و چه از دیدگاه نقاشی به کمال و پختگی برسانم و حالتی شعرگونه به آن بدهم و در واقع درام خاصی به وجود آورم.»

هماهنگیهای موزون در فضاهای غیرفیگوراتیو به آثار او گیرایی خاصی می بخشد. آثار تجریدی او فاقد موضوع نیستند. تنها می‌توان گفت که سوژه‌های انتخابی او از نوع موضوعات مشهود نیستند، بلکه سوژه همچون یك قطعه موسیقی از بطن رنگ و فرم خودنمایی می کند و کاملاً ذهنی است.

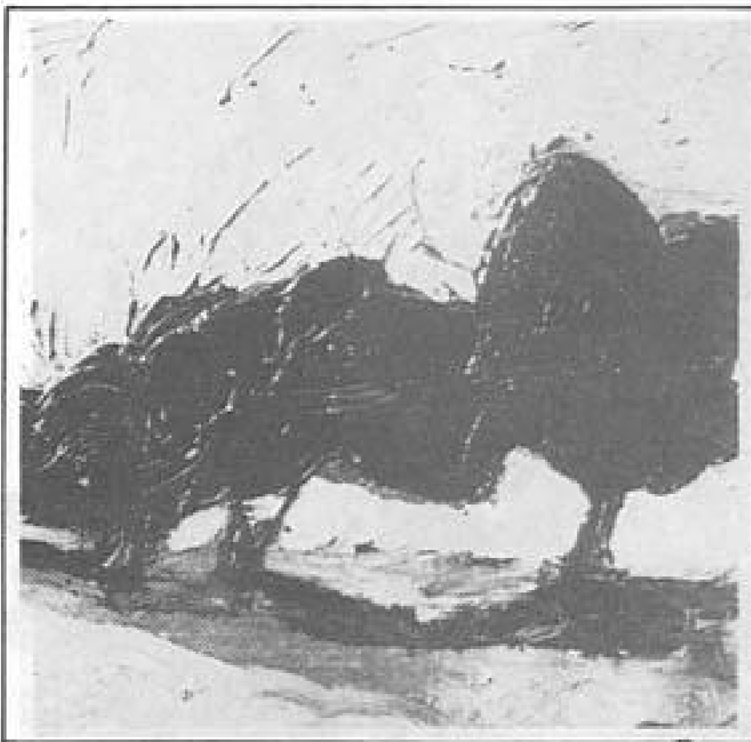
«واسیلی کاندینسکی در این باره می گوید: «چشم باید به پای گوش برسد؛ یعنی اگر ما با شنیدن یك قطعه موسیقی در خود احساس غم و یا شادی می کنیم و متأثر و یا خشنود می شویم، باید بتوانیم با دیدن تونالیته‌های رنگی در فضای یك نقاشی انتزاعی که متشکل از ترکیب بندی و هماهنگی‌های فرم و رنگ است، نیز به همان ارزشها برسیم».

حسام‌الدین رضایی، می کوشد، با استفاده از زبان نوین تجسمی، ذهنیاتش را با اشارات رنگ و خطوط، در قالبی موجز بیان کند. به نظر می‌رسد که او توانسته است تا حد زیادی خود را از قید فرمهای مطلق برهاند و تنها، پاسخگوی ندای درونی خود باشد.

در نقاشیهایش، زمان با تأکیدی ویژه بازنواخت جالبی دارد. بیننده در خلال آثارش این زمان درونی را احساس می کند. در هنگام تماشای تابلوهای او، ابتدا نگاه روی یك رنگ خاص درنگ می کند. نقاش این رنگ را به عنوان سورپریز برگزیده است؛ سپس تشابهی میان ترکیب بندی رنگها و سطوح احساس می شود و ارتباطها و پیوندها در هاله‌ای از ابهام شکل می گیرد. در آثار او با رنگهای تیرهٔ منتشر، در فضای وهم آلود رو به رو می شویم.

ابهام و عدم وضوح در بخشی از تابلوهای او به لحاظ پرداختن به نشانه‌های سمبلیکی بیشتر می شود. او حتی مفاهیم سمبلیك را به عرصهٔ رنگها نیز کشانده است. این رنگها و خطوط مبهم و گنگ در واقع بازتاب احساسات و عواطف نقاش است.

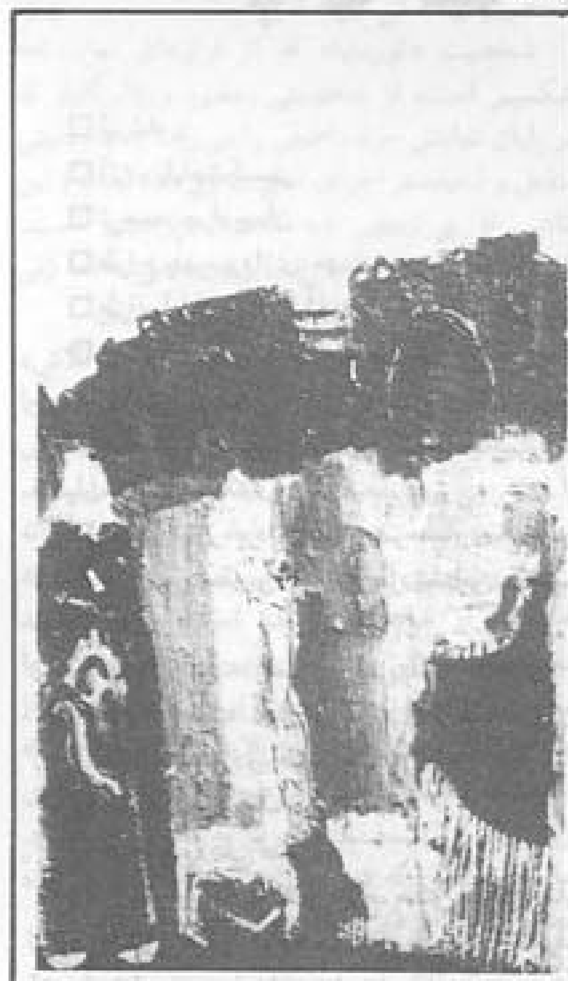
... و اما متأسفانه به نظر می‌رسد که نقاش در میان اندیشه‌ها و احساسات انسانی در پی مفاهیم وسیعتری نیست. پاره‌ای آثار او صرفاً برای ایجاد جاذبه‌های بصری ساخته شده‌اند و در واقع به منظور منظره پردازی شکل گرفته‌اند و نمایانگر مکاشفه‌ای عمیق و



کوششی جدی برای دستیابی به مفاهیم عمیقتر نیستند. طبیعت، مهمترین الگوی آثار اوست، اما، نگاه نقاش به زوایای پنهان و ارزشهای سمبلیکی که در پس طبیعت نهفته است، معطوف است. او طبیعت را به کل هستی تعمیم می‌دهد و این تعمیم حتی انسان را نیز شامل می شود؛ یعنی طبیعت، نمود انسان نیز هست. طبیعت در پس آثار او موجودیتی انسانی دارد و در عین حال، انسان، گویی از زبان طبیعت معرفی می شود. تأکید او بر کاربرد زبان تجسمی، آثار او را از آلودگی شیوه‌های روایی می‌رهاند.

آثار رضایی در این مجموعه، با بهره گیری از طیفی از رنگهای سبز و رنگهای زنده و شاد و گاهی اندوهگین به تصویر کشیده شده است.

بعضی آثار حسام‌الدین رضایی، فاقد موضوع معینی هستند و فقط بیننده را به ارتباطی بصری دعوت می‌کند. اصلی‌ترین منابع الهام او زندگی ساده و طبیعی کوهپایه‌های سبلان و روستاهای آذربایجان است.





■ نگاهی به نمایش «لیرشاه»

کجاست آن حقیقت پنهان؟

■ محسن بیگ آقا

□ لیرشاه
□ اثر: ویلیام شکسپیر
□ ترجمه: جواد پیمان
□ طراح چهره پردازی: مهین میهن
□ طراح لباس، دکور و آفیش: محسن صانعی
□ دستیاران کارگردان: محمود فرهنگ، حجت سیدعلیخانی
□ انتخاب موسیقی و میکس: جمشید اکبرزاده، فنائیان، فرهنگ حیدری
□ اجرای چهره پردازی: کامبیز معماری، عباس صالحی، رامین یعقوبی، فریبا ایزدشناس، فریبا حسینی
□ منشیان صحنه: حمیرا ریاضی، الهام قلندری
□ مدیران صحنه: آرش میراحمدی، رضا صمدپور
□ عکس: مسعود ریاضی
□ تدارکات: رضا عباسی
□ طراح نور: علی صفری
□ بازیگران: سعید کشن فلاح، حسن کاظمی، امان رحیمی، علی اسیوند، محسن قصابیان، اشرف اشرف نژاد، حمیرا ریاضی، نیما مراقبی، سیاوش ستاری، حجت شرقی پور، مسعود ریاضی، حمید حاج کریمی، پرویز فلاحی پور، مهرداد نظری، محمود فرهنگ و...
□ سالن اصلی تئاتر شهر.

لیرشاه از تیره و تلخ‌ترین نمایشنامه‌های شکسپیر است. در پایان پردهٔ پنجم نمایشنامه، جز دو شخصیت ـ که طبعاً باید محور آیندهٔ درام را رقم بزنند ـ هیچیک از شخصیتهای اصلی زنده نمی‌مانند. توفانی از مرگ که از نوعی تقدیرگرایی عرفانی می‌آید، همهٔ آدمها را دچار نفرین کرده است. گرچه بسیاری از منتقدان، لیرشاه را انعکاسی از آشفتگی و فساد موجود در عصر ملکه الیزابت خوانده‌اند، اما جوهر اثر بسیار غنی‌تر از چنین برداشتهای یکجانبه‌ای است.

نمایشنامه از جایی آغاز می‌شود که لیرشاه با قدرت و صلابت از سرزمین، دوستداران و دختران خود سخن می‌گوید. نادانی و عجزی که لیرشاه تا اینجا در آن به سر می‌برد، طی نمایش به دانایی و راستی تبدیل می‌شود. تراژدی لیرشاه، تراژدی رسیدن به حقیقت و دانایی است که از راههایی بسیار دشوار بدست می‌آید. لیرشاه آواره و دربدر می‌شود، فرزندانش او را از خود می‌رانند و در نهایت، با جنون و دیوانگی عقل خود را زایل می‌کند تا بداند که به حقیقت رسیدن را چه بهایی باید پرداخت. لیرشاه در پایان از مال و منال، حکومت و پیروزی نهایی، به بهای دستیابی به جوهر دانایی گذشته است، تا مرگ به سرنوشت او پایان دهد. پس از رنجها و مشکلات فراوان آوارگی در بیابانها و تحقیرهای بیشمار دیگر، لیرشاه به فساد و پوسیدگی موجود در حکومت پی می‌برد. دورویی و تظاهر در دستگاه حکومتی حتی تا به اعضای خانوادهٔ لیر نیز رسیده است. دختران تنها و فریب خوردهٔ لیرشاه آیا می‌توانند سرنوشتی جدا از این مرگ فجیع ـ با مسموم کردن یکدیگر ـ داشته باشند؟

□

شکسپیر نمایشنامه نویسی است به شدت «انسان محور». لایه‌های پنهان اندیشه‌های رنسانسی او را در همین اشاره به آغاز دموکراسی و پایان حکومتهای موروثی در لیرشاه می‌بینیم. اما درک جنبه‌های مهم دیگر اثر تا حدود بسیاری، از قدرت اجرای صحنه‌ای آن نایل می‌شود. اگر قدرت موجود در نمایشنامه با حفظ فضاسازی و اتمسفر موجود در آن، به روی صحنه رود، تماشاگر نگاهی چندوجهی به نمایش پیدا می‌کند. در غیر اینصورت آنچه از یک شاهکار دراماتیک برجای می‌ماند، جز اجرایی بی‌روح و فاقد خلاقیت، از یک ماجرای تکراری نیست. و این موضوع البته در مورد لیرشاه، که آثار سینمایی ساخته شده براساس آن ـ از جمله لیرشاه (کوزینتسف) و آشوب (کوروساوا) ـ برای تماشاگر آشنا هستند و به او قدرت قضاوتی دوچندان می‌دهند، شکلی خاص به خود می‌گیرد. در اینجا دیگر نمایشنامهٔ کهن، اجرایی مدرن با سخنی نو و حلاوتی دیگر را می‌طلبد. بدون حرفهای تازه، ضرورت اجرای این نمایش عظیم ـ خصوصاً در اوج تئاتر حرفه‌ای در سال ۱۳۷۱ ـ چگونه معنی می‌یابد؟

از تاجبخش فنائیان، کارگردان نمایشنامه، که پیش از این نمایشنامه‌هایی مانند «برده برداری»، «بانگ جرس»، «صابرین»، «بند»، «سالگرد» و «مک برد» را به



روی صحنه برده است، باری دیگر اجرایی از «تاجر ونیزی» اثر ویلیام شکسپیر را دیده ایم. فنائیان که از کارگردانهای نسل پس از انقلاب است، عمدتاً کارهایی تجربی با حضور دانشجویان و استعدادهای تازه را به روی صحنه برده است. اما در مورد لیرشاه شاید بتوان از همین نکته، بررسی را آغاز کرد. ضعفی که گریبان اجرای تاجر ونیزی را در چند سال قبل گرفته بود، در لیرشاه نمودی دوباره می یابد و آن، کار تجربی و غیرحرفه ای بر روی نمایشنامه ای سنگین و کاملاً حرفه ای است. اجرای نمایشنامه های پر زیر و بم شکسپیر، آیا با یك گروه تجربی و تازه کار امکان پذیر است و می توان انتظاری جز آنچه بر روی صحنه می بینیم، از آن داشته باشیم؟

در نمایشنامه لیرشاه، سرگردانی، تحول و پریشانی لیر، بوسیلهٔ فضای لخت و خالی بیاباتها و توفان نشان داده شده. فضاسازی حیرت‌آور شکسپیر در این صحنه‌ها به خوبی در خدمت تحول بی‌پیرایهٔ لیرشاه قرار دارد. اما درست همین صحنه‌های به ظاهر ساده، در نمایش به شکل ضعیفی اجرا شده است. حرکت سریع ابرها ـ با جلوه های تصویری ـ در پس زمینه، به جای شکل دادن به صحنه، موجب سرگیجهٔ تماشاگران می شود. به همین ترتیب، صحنه های اقامت لیر در میان گدایان یا سرگردانی «امیرگلاستر»، با نوعی ساده‌انگاری اجرا شده‌اند. انگار تنها خالی بودن صحنه، برای فضاسازی مناسب اینگونه صحنه‌های حسی کافی هستند. نقش طراحی صحنه و حس و حال مناسب در نمایشنامه ویرانگری مانند لیر شاه، که تماشاگر در پایان دنیایی را برسر خود ویران می بیند، بسیار بیش از اینهاست که ما در نمایش فعلی می بینیم. و این یعنی موردی که یك نمایش با روح وقوی را از نمایش کسالت‌آور و اجرای ضعیف متفاوت می کند. بگذریم از اینکه انتخاب موسیقی ضعیف ـ و غالباً در جهت ساخت فضایی مشابه با فیلم گریگوری کوزینتسف ـ نیز مشکل نمایش را بیشتر کرده است.

در انتخاب بازیگران و نحوهٔ اجرا، کارگردان بیشتر اجرایی عرفانی را مد نظر داشته است. لیرشاه و «ادگار» با آن ظاهر ژولیده‌اشان، گویی نشان از درماندگی نوع بشر را به همراه دارند. اما در زمینهٔ مفاهیم عرفانی صحنهٔ خوبی در نمایش وجود دارد. آنجا که امیرگلاستر درست در لحظهٔ نابینا شدن، از خیانت ادموند و وفاداری ادگار آگاه می‌شود. نوعی تمثیل در زمینهٔ از دست دادن بینایی برای روشنی بصیرت دل. و در این زمینه می‌توان به تشابه شخصیتهای امیرگلاستر و لیرشاه اشاره کرد. چرا که همچنانکه لیرشاه به «کوردلیا» بی‌اعتنایی می کند و دختران دیگرش را ارج می نهد، امیرگلاستر نیز فرزند وفادارش ادگار را ازخود می‌راند و به اشتباه، به ادموند ـ فرزند نامشروعش ـ همه چیز را وا می نهد. در پایان نمایشنامه، همچون غالب آثار شکسپیر، آنجا که اکثر شخصیتهای اصلی نمایش کشته می‌شوند، کار به دست جوانها سپرده می شود. ادگار وفادار زمام امور را به دست می گیرد تا آنچه را که در سفر مشقت بارش کشف کرده است، در عمل به کار بندد.

اجرای نمایشنامه لیرشاه کاری سهل و ممتنع است. این نمایشنامه به دلیل فضاسازی به ظاهر ساده و عدم اهمیت مطلق مکانی در آن ـ بر خلاف دیگر آثار شکسپیر ـ در نگاه اول کارگردان را فریب می‌دهد. با وجود باز بودن دست کارگردان، اجرای نمایشنامه، کارگردانی به شدت کنترل شده‌ای را می‌طلبد. در اجرای فعلی اما، از چنین موردی دریغ شده است. بازیگران فرعی به حال خود رها شده اند و در بسیاری از صحنه‌ها، میزانسن ضعیف، موجب شلوغی و بی‌تناسبی صحنه را فراهم آورده. این مساله درمورد شخصیتهای اصلی نیز صادق است.

شخصیت «کوردلیا» که از فرازهای نمایشنامهٔ شکسپیر است، از شخصیتی معصوم و تاثیرگذار که در پایان نمایش حرف اصلی را می‌زند، به شخصیتی منفعل و ضعیف در اجرای فعلی تبدیل شده است و این ناشی از بی‌توجهی به شخصیت‌پردازی است. کوردلیای دوست داشتنی و پرشور نمایشنامه، زنی است در حد شخصیتهای فرعی دیگر نمایش.

بازیگران لیرشاه سعی دارند با بازی «پرتلاش» خود، ضعفهای دیگر نمایش را بپوشانند. اما آیا کوشش فردی برای بهبود نمایش کافی است و کاری را پیش می برد؟ سعید کشن فلاح در نقش لیرشاه، شخصیت شکست خورده، اما پخته‌ای را ارائه می‌دهد. همچنین است علی اسیوند در نقش ادگار، که به ناحق از خانه رانده شده است. بازی اسیوند همچنانکه نمایش پیش می‌رود، اوج می‌گیرد و با تماشاگر ارتباط مناسبتری بر قرار می کند. اما پیش از همه اینها باید به تلاش پرویز فلاحی پور توجه کرد که شخصیت پیچیدهٔ دلقك را ـ همچنان با الگو برداری از لیرشاه کوزینتسف ـ به خوبی به نمایش می گذارد. اما چه حاصل که در اجرای ناهماهنگ و پراکندهٔ فعلی، اثری از طنز پرشور و کاریکلماتورهای غنی شکسپیر برجای نمانده است.



مقدمه‌ای بر نظریه‌های ادبی معاصر برای خوانندگان

● رامان سلدن

● ترجمهٔ: خیام فولادی تالاری

اشاره: آنچه درپی می‌خوانید، در حقیقت مقدمهٔ کتابی است به نام «راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر برای خوانندگان» نوشتهٔ رامان سلدن استاد ادبیات انگلیسی در دانشگاه لانکستر.

چاپ اوّل کتاب در ۱۹۸۵ و چاپ دوم آن در ۱۹۸۹ منتشر شده است. این کتاب دارای ۶ فصل است: ۱ ـ فرمالیسم روسی ۲ ـ نظریه‌های مارکسیستی ۳ ـ نظریه‌های ساختگرایی ۴ ـ نظریه‌های مابعد ساختگرایی ۵ ـ نظریه‌های خواننده گرا و ۶ـ نقد زن گرایانه. کتاب دارای ۱۴۰ صفحه است و امیدواریم ترجمهٔ فصلهایی از کتاب را در آینده از نظرتان بگذرانیم.

خوانندگان معمولی ادبیّات و حتّی منتقدان ادبی حرفه‌ای تا همین سالهای اخیر دلیلی بر آزردن خود برای کسب آگاهی از تحوّلات نظریهٔ ادبی نمی‌دیدند. چنین گمان می‌رفت که نظریهٔ ادبی تخصص بسیار نادری است که افراد معدودی در گروه‌های ادبیات دانشگاه‌ها به آن توجّه دارند و خود، در واقع، فیلسوفانی مدّعی نقد ادبی هستند. روی سخن بحثهای ادبی مطبوعات و برنامه‌های هنری رادیو و تلویزیون با خوانندگان معمولی بود. بیشتر منتقدان ادبی، مثل دکتر جانسون، می‌پنداشتند که ادبیات بزرگ ادبیاتی جهانی است که حقایقی کلّی دربارهٔ زندگی انسان بیان می‌کند، و در نتیجه خوانندگان به زبان یا دانش خاصی نیاز ندارند. منتقدان به ضرس قاطع از تجربهٔ شخصی نویسنده، پیشینهٔ اجتماعی و تاریخی اثر، کنجکاوی انسانی، نبوغ، تخیّل و زیبایی شاعرانه ادبیات بزرگ سخن می‌راندند. به بیان دیگر، نقد ادبی بدون آشفتن تصویر ما از جهان یا از خودمان به عنوان خواننده دربارهٔ ادبیات اظهارنظر می‌کرد. امّا، در پایان دههٔ ۱۹۶۰، تلقی ادبی رو به تغییر نهاد.

درخلال بیست سال گذشته[1] دانشجویان ادبیات براثر سلسله اعتراضاتی ظاهراً بی‌پایان بر وفاق عرف ادبی دچار تشویش شده‌اند. ناخوشایندتر آن که، اکثر این اعتراضات غریب از سرزمینهای خارج به گوش می‌رسید. ما انگلیسیها مهارت خاصی در بی توجهی به بزرگان روشنفکری اروپای قاره‌ای[2] داریم. اغلب شکایت داریم که نظریه‌پردازان آلمانی بسیار خام‌دست هستند و فرانسویان خردگرایانی اصلاح ناپذیر. بدین ترتیب بر «شوونیسم»[3] فرهنگی خود تکیه می‌زنیم و از خود در برابر متجاوزان خارجی دفاع می‌کنیم.

در سال ۱۹۸۰، زمانی که کالین مک‌کیب از تصدی منصبی در دانشگاه کمبریج ناکام ماند، «ساختگرایی» عناوین خبرها را به خود اختصاص داد. اعتراضات ساختگرایان و همفکرانشان در کمبریج مقالات ادبی و هنری را چنان دگرگون کرد که به پرورش ماری در آستین دکتر لیویس انجامید. ضمیمهٔ ادبی تایمز[4] ویژه‌نامه‌ای را به این رسوایی و پیشینهٔ روشنفکری آن اختصاص داد و بموقع منتشرش کرد. پس از «ماجرای مک‌کیب» و مجالی که این ماجرا به نظریه‌پردازان داد تا به تشریح دیدگاه‌های خود برای مردم بپردازند، اکثر خوانندگان عمومی روزنامه‌ها بیش از پیش در خصوص «ساختگرایی» دچار سردرگمی شدند. شنیدن مطالبی از این دست که ساختگرایی مک‌کیب متأثر از «مارکسیسم» است، که رویکرد او به ساختگرایی در واقع نقد مابعد ساختگرایی بر ساختگرایی است، و این که ساختگرایی روانکاوانه[5] نویسندهٔ فرانسوی ژاک لاکان مهمترین تأثیر را بر کار او داشت، صرفاً مبیّن پیشداوریهای دیرینه بودند.

من برآن شدم تا وظیفهٔ متهورانهٔ نوشتن «راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر برای خوانندگان» را متقبل شوم، زیرا براین باورم که مسایل مطروحه در نظریه ادبی معاصر آن اندازه اهمیت دارند که توجیه کنندهٔ تلاشی برای روشن گردانیدن آنها باشند. خوانندگان بسیاری گمان دارند که شیوهٔ معمول ردّ مغرورانهٔ نظریه به این روشنگری نمی‌انجامد. آنها می‌خواهند دقیقاً بدانند که طرد چه چیزی از آنها خواسته شده است. چنانچه به گردآوری مفاهیم پیچیده و متنازع در یک جمع‌بندی موجز مبادرت می‌شد به ناچار قسمت اعظم جوهره و عصارهٔ هر نظریه از متن آن رخت برمی‌بست و بیش از پیش در معرض انتقاد شکاکان قرار می‌گرفت. امّا، چنین پنداشتم که خواننده، واقعا «کنجکاو» و «علاقه‌مند» به موضوع است، و در نتیجه آماده است تا اندکی خواشی را به عنوان مقدمات دستیابی به نکات معتبرتر و حادتر نظریه‌های اصیل بپذیرد. بایستی اذعان کنم که برای انتقال حداکثر معنی در حداقل کلام مرتکب برخی ساده‌سازیهای افراطی عمده شده‌ام. امیدوارم که خواننده براثر این تعمیمهای جامع و اختصارات اجتناب‌ناپذیر گمراه نشود. در پایان هر بخش، فهرستی رتبه‌بندی شده از کتابها برای «مطالعهٔ بیشتر» تهیه شده است تا خواننده بتواند دربارهٔ رویکردهای خاص با درجات متفاوتی از نظر دشواری، مطالعهٔ خود را پی گیرد.

اصلا چرا باید خود را در خصوص نظریهٔ ادبی به زحمت افکنیم؟ آیا نمی‌توان منتظر شد تا قیل و قال

فرو نشیند؟ نشانه‌ها حاکی از آنند که نهال نظریه به حد کافی ریشه دوانده است، و می‌تواند تا آینده‌ای قابل پیش‌بینی پابرجا بماند. مجلات جدیدی به این موضوع روی آورده‌اند، رشته‌های جدیدی به وجود آمده‌اند و کنفرانسهای متعددی به مسایل نظری اختصاص یافته‌اند. چنانچه این خودآگاهی جدید انتقادی در نسل جدید استادان و معلمان ادبیات مدارس متجلّی شود نباید دچار شگفتی شد. امّا این همه چگونه بر تجربه و درك ما از خواندن و نوشتن اثر خواهد گذاشت؟ نخست، تأکید بر نظریهٔ رفته رفته خواندن را از فعالیتی ساده بودن دور می‌سازد. چنانچه دربارهٔ ساخت معنا در قصّه و یا وجود مرام[6] در شعر، سؤالاتی از خود بپرسیم، دیگر نمی‌توانیم ساده لوحانه «واقع گرایی» رمان یا «صداقت شعر» را بپذیریم. برخی از خوانندگان ممکن است به خیالات خود دلبسته باشند و برازدست رفتنِ سادگی سوگواری کنند، امّا، چنانچه خوانندگانی جدّی باشند، نمی‌توانند مسایل عمیقتری را که نظریه‌پردازان مهمِ ادبی در سالهای اخیر مطرح کرده‌اند منکر شوند. ثانیاً، شیوه‌های جدید نگرش بر ادبیات به هیچ وجه تأثیر منفی و عقیم کننده بر مطالعهٔ آثار ادبی ندارند، بلکه می‌توانند روحی تازه در توجّه ما به‌متون ادبی بدمند. البته، چنانچه شخصی میل به تفکر دربارهٔ آنچه می‌خواند نداشته باشد، نقدهای ادبی چندان راهگشا نخواهند بود. از سوی دیگر، خوانندگان ممکن است براین باور باشند که نظریه‌ها و مفاهیم صرفاً حساسیت خودانگیختهٔ آنان را به آثار ادبی ازبین می‌برند. این خوانندگان ممکن است از یاد برده باشند که کلام «خودانگیخته» دربارهٔ ادبیات به طور ناخودآگاهانه تابع نظریه‌پردازی نسلهای پیشین است. سخن آنها دربارهٔ «احساس»، «تخیّل»، «نبوغ»، «صداقت» و «واقعیت»، سرشار از مفاهیم نظریه‌ای منسوخ است که به مرور ایّام تقدس یافته و بخشی از زبان عرف گردیده است. چنانچه بناباشد در مطالعهٔ آثار ادبی ماجراجو و کاوشگر باشیم، لاجرم باید در تفکر دربارهٔ ادبیات نیز ماجراجو باشیم.

می‌توان چنین پنداشت که نظریه‌های ادبی مختلف پرسشهای متفاوتی را دربارهٔ ادبیات مطرح می‌کنند. این پرسشها در نظریهٔ ادبی ممکن است از دیدگاه نویسنده، اثر، خواننده، یا از دیدگاهی که معمولاً واقعیت، خوانده می‌شود، مطرح شود. البته، هیچ نظریه‌پردازی به جزئی‌نگری تن درنمی‌دهد و معمولاً سعی می‌کند تا دیدگاههای دیگر را در چهارچوب رویکرد خود بگنجاند. نمودار ارتباط زبانی زیر که رومن یاکوبسن مبدع آن است به درك نظرگاههای متفاوت کمك می‌کند:

خطاب کننده ← بافت / پیام / مجرا / رمز ← مخاطب

خطاب کننده پیامی به مخاطب می‌فرستد؛ این پیام دارای رمز است (معمولاً زبانی که خطاب‌کننده و مخاطب هردو با آن آشنایند)؛ پیام دارای بافت (یا «مصداق») است و از طریق مجرایی (یا رسانه‌ای، مثل سخن حضوری، تلفن، یانوشتار) ارسال می‌شود. می‌توان مجرا را به منظور بحث دربارهٔ ادبیات حذف کرد. این مقوله چندان مورد توجّه نظریه‌پردازان ادبی نیست، زیرا مجرا (جز در نمایشنامه) معمولاً نوشتار است. بنابراین می‌توان نمودار را واضحتر ترسیم کرد:

نویسنده ← بافت / نوشتار / رمز ← خواننده

یاکوبسن برای هریك از عناصر نمودار نقشی زبانی به ترتیب زیر قایل است:

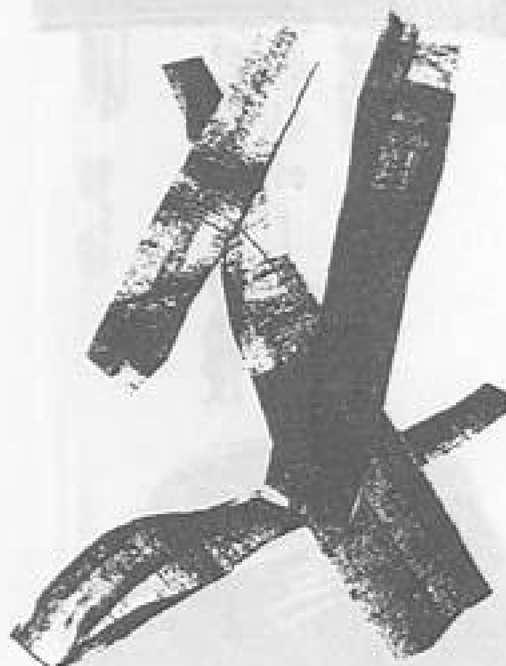
برانگیزنده ← مرجعی / شعری / فرازبانی ← ضمنی

اگر نظرگاه خطاب کننده را برگزینیم، توجّه خود را به کاربرد برانگیزندهٔ زبان معطوف کرده‌ایم؛ چنانچه بافت را مرکز توجّه خود قرار دهیم، کاربرد مرجعی زبان را مدنظر قرار داده‌ایم و... الی آخر. نظریه‌های ادبی نیز به این گرایش دارند که بریك نقش بیش از نقشهای دیگر تأکید ورزند. نظریه‌های مهمّ مورد بحث ما در این کتاب را می‌توان به ترتیب زیر در نمودار جای داد:

رومانتیك ← مارکسیست / فرمالیستی / ساختگرایی ← خواننده گرا[7]

نظریه‌های رمانتیکی بر ذهن و زندگی نویسنده تأکید دارند؛ نقد خواننده گرا (یا نقد پدیدارشناختی[8]) حول تجربهٔ خواننده می‌گردد؛ نظریه‌های فرمالیستی بر خود «نوشتار» در انزوا متمرکز است؛ نقد مارکسیستی «بافت» اجتماعی و تاریخی را اساسی می‌انگارد، ولی این نکته را باید افزود که مارکسیستهای غربی نظر مرجعی مطلق به زبان ندارند؛ و نقد شعر ساختگرایی به «رمزهایی» توجّه دارند که در ساخت معنا به کار رفته‌اند. منتهای مراتب هیچ یك از رویکردها به طور کامل ابعاد دیگر را نادیده نمی‌گیرد. برای مثال، در نقد مارکسیستی، نویسنده، پیامگیران و متن همگی در نمایی معمولاً جامعه‌شناختی گنجانده شده‌اند. نقد زن‌گرایانه[9] را نمی‌توان در این نمودار جای داد زیرا این نقد به آن مفهوم که در مورد دیگر نظریه‌ها صدق می‌کند، «رویکرد»، نیست. نقد زن گرایانه درصدد است تا از نظرگاهی مشخصاً انقلابی (و متحوّل شده) تفسیر جهانی مجددی از همهٔ رویکردها بیان دارد.

به جای ارائه تصویر جامعی از نظریه‌های انتقادی معاصر، بیشتر خواسته‌ام تا راهنمایی دربارهٔ برجسته‌ترین روندهای نقد تهیه کنم. برای مثال، از نقد «اسطوره‌ای» که تاریخی دراز دارد و آثار نویسندگانی چون گیلبرت موری، جیمز فریزر، ماد بادکین، کارل یونگ و نورتروپ فرای را دربرمی‌گیرد چشم پوشیده‌ام. به گمان من نقد اسطوره‌ای در مسیر اصلی علمی یا فرهنگ توده وارد نشده است، و با نظریات مقبول، به اندازه و با شدّت نظریه‌های مورد بحث و بررسی ما در این کتاب رویارویی نکرده است.





پانویس

۱ ـ این نوشته نخستین بار در سال ۱۹۸۵ منتشر شده است.

2 - the Continent قارهٔ اروپا منهای جزایر بریتانیا

3 - chauvinism میهن‌پرستی افراطی

4 - Times Literary Supplement

5 - Psychoanalytic structuralism

6 - ideology

7 - Reader - oriented

8 - phenomenological

9 - Feminist criticism



یای معرفه و نکره و...

■حسین مسجدی ـ دانشگاه اصفهان

اشاره:

بهانهٔ نگارش این مقاله این است که سال ۱۳۷۰، در مجله آینده، مقاله‌ای از آقای مهدی افشار، تحت عنوان «یای معرفه ـ یای نکره» درج شده بود. (شماره فروردین ـ تیر، صفحهٔ ۳۸) چون حقیر در این باره، یادداشتهایی داشتم، نقدی برآن نوشتم، تا این مقولهٔ دستوری، مبهم باقی نماند و... به هرحال چون «ادبستان» در میان افاضل و دبیران این مرز و بوم، قبول عام پیدا کرده، تصور کردم خوب است این مقاله را نیز ـ اگر صلاح دانستید ـ در آن نشریهٔ وزین، به طبع برسانید.

مقاله «یای معرفه ـ یای نکره» یکی از مسائل پیچیدهٔ دستور زبان فارسی را طرح و بررسی کرده بود. امّا به نظر می‌رسد که برخی از پژوهشهای مربوط به این «ی» از دید نویسندهٔ این مقاله مستور مانده، و یا از آن چشم پوشیده اند. با توجه به اینکه امروزه، در این گونه مسائل، باید از نردبان «تحقیق‌های انجام شده» سود جست، من برخی از آرایی را که، در بارهٔ این «ی»، با یك استقراء کاملتر، کسب کرده‌ام، ارائه می کنم:

این «ی» که در نوع خود، تنها قبل از «که» ی موصول می آید، بارها مورد اختلاف واقع شده، که چه نوع یایی است؟

دستورنویسان پیشین زبان فارسی، که کمتر به سیاق کلام توجه می کردند، کلمه‌ای را که همراه این «ی» ـ قبل از موصول ـ نوشته می‌شد، «اسم نکره» محسوب می‌داشتند. چون ظاهر آن، بیرون از جمله، تفاوتی با اسم نکره نداشت، لذا آن را به این نام خواندند. البته گاهی نیز با عنوانی دیگر نظیر «یای مجهول». مثلاً رجوع کنید به:

دستور «الفارسیة بلا معلّم»، ابراهیم فضلی (نشردارالکشف بیروت، ۱۹۴۹ م) صفحه ۴۹ می نویسد:

«وَ یغلبُ أن تستعمل احدی الکلماتِ الآتیة قبل الموصول فی الجملة ۱ـ یاء النکرة ... الخ»

و دستور زبان فارسی؛ محمد پروین گنابادی (تهران، موسسهٔ مطبوعاتی عطایی ۱۳۳۳ ش) صفحه ۴۸

و دستور زبان پنج استاد؛ به کوشش امیراشرف‌الکتابی (انتشارات اشرفی، ۱۳۶۳ ش) صفحات ۹۳ـ۸۸

و دستور زبان دری؛ عبدالحبیب حمیدی (افغانستان، بی نا، ۱۳۴۷) صفحه ۱۱۶

و دستور زبان فارسی؛ ملك‌الشعرا بیتاب (افغانستان، کابل، حوت ۱۳۳۳، انتشارات فاکولته ادبیات) صفحه ۱۰

و دستور جاویدان؛ خزانلی ـ میرمیرانی (انتشارات جاویدان، چاپ اوّل، ۱۳۵۱ ش) صفحه ۸۷

و دستور زبان فارسی؛ دکتر دبیرسیاقی (انتشارات زوار، چاپ ششم، ۱۳۵۲) صفحه ۱۱۴ (همه همان مطلب را تکرار کرده اند.)

امّا پس از این، برخی دستورنویسان ـ چون از سویی عبارات پس از «که»ی موصول را نوعی قید و تخصیص برای اسم قبل از «که» می‌دیدند و از دیگر سو هنوز بین این اسم و اسامی نکره تمایزی قائل نبودند ـ این نام را مقیدتر کرده، برآن تخصیص زدند و آن را «اسم نکرهٔ مخصَّصه» نام نهادند. نگاه کنید به دستورهای: دستورزبان فارسی؛ دکتر مشکور (انتشارات مطبوعاتی شرق، ۱۳۴۰) صفحهٔ ۴۵ و کتاب «پیشوندها و پسوندهای زبان فارسی؛ سید محمد صمصامی (انتشارات مشعل، اصفهان، ۱۳۴۶ ش) صفحه ۳۹۹

و رساله «اسم جنس و معرفه ـ نکره»؛ مرحوم دکتر معین (انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۳ چاپ چهارم) صفحه ۲۳ ایشان می نویسد:

«ی» مورد بحث، «ی» تعریف نیست. زیرا اسم

ماقبل را معرفه نمی سازد. فقط از نکره بودن و ابهام مطلق بیرون می آورد. مثلاً وقتی که می گوییم [کتابی که دیروز خریدم، مفید نبود]، در اینجا نام کتاب را ذکر نکرده ایم. و معلوم نیست کدام کتاب مراد است. امّا نکرهٔ مطلق هم نیست. زیرا کتاب خاصی را من دیروز خریدم. به همین مناسبت، اطلاق «ی» نکره هم، بدان درست نیست. بهتر آنست که این نوع «ی» را علامت نکرهٔ مخصصه بنامیم.»

پس از مرحوم معین نیز دستور فارسی نویسانی که کمتر به مباحث زبانشناسی عنایت داشتند باز در این زمینه، قلم زدند.

از بررسی دستورهای فارسی، می توان پی برد که آنها رفته رفته به «تعریفی» که در جمله های نظیر مثال مرحوم معین، پس از «که»ی موصول، برای اسم پیش از آن ایجاد می شد، توجه کردند و برخلاف نظر مرحوم معین و مانند نویسندهٔ مقالهٔ «ی معرفه» در مجله آینده، دریافتند که این «ی» و اسم پیش از آن، نمی تواند با این «تعریف»، ناشناخته باشد. بنابراین نامِ این «ی»، درست برعکس شد و از این پس «یای تعریف» خوانده شد! برای اینکه بدانید قبل از آقای مهدی افشار هم این نام، بر جبین این «ی» خورده بود، دستورها یا مقوله های دستوری متأخرتر را که کمتر جنبهٔ زبانشناسی دارند بنگرید.

مثلاً آقای دکتر خطیب رهبر، در تصحیحات و تألیفهای خود همه جا، این «ی» را، یای تعریف نامیده است. نگاه کنید به گلستان مصحّح ایشان، صفحه ۳ و نیز تاریخ بیهقی مطبوع ایشان، صفحات ۶۲۳ و ۶۷۴ پیش از ایشان نیز برخی از دستورنویسان مستشرق، این «ی» را به همین نام خوانده بودند. مثل دارمستتر، زالمان و شوکفسکی (به نقل از رساله «اسم جنس و معرفه ـ نکره» صفحه ۲۳)

امّا نیّت من، تنها طرح فضل تقدّم این نامگذاری نبود. بلکه نکات دیگری را نیز می خواهم یادآوری کنم.

نخست آنکه بعضی از دستور زبانهای معتبر دیگر، به منحصر به فرد بودنِ این «ی» پی بردند و نامِ علی حدّه ای، برای آن برگزیدند. یکی از این رساله ها، دستور زبانِ (در نوع خود) بسیار دقیق و عالمانه و گمنام «نهج الادب» است که دهها سال قبل در بارهٔ این «ی» صفحه ۳۳۰ نوشت: (نجم الغنی خان، به اهتمام کیسری داس، لکهنو، ۱۹۱۹) «در فارسی، اسم موصول... اسمی باشد نکره، که یای تحتانی مجهول به آن لاحق شود. مثل: (کسی که عقل دارد، سخن من، گوش کند)... و چون آن «ی» باصله، در ترکیب صفت ملحق به خود افتد، لهذا به یای صفت و به یای توصیفی هم موسوم گردد.»

و نیز رجوع کنید به دستور زبان فارسی: صادق امین مدنی (انتشارات سهامی عام، ۱۳۶۳ ش) صفحات ۱۸۵ و ۲۵۹. این «ی» را یای توضیحی می نامد.

برای پرهیز از این گونه اختلافات، می توانیم این «ی» را: «یای موصول» یا «یای ویژهٔ موصول» بنامیم. تا اشکالهای قبلی پیش نیاید و نیز منحصر بودنِ آن نیز حفظ گردد.

البته این اسم نیز از نگارنده نیست. بلکه عده ای از ارباب دستور زبان فارسی، نیز به آن اشاره کرده اند. مثلاً نگاه کنید به: دستور زبان فارسی؛ دکتر خانلری (انتشارات توس، چ چهارم، ۱۳۶۳) صفحه ۲۴۵ دستور خود می نویسد:

«این، یای موصول است که در حکم صفت اشاره است. و هم از حیث اصل و ریشه و هم از حیث معنی و مورد استعمال، بکلّی غیر از یای نکره است.»

و نیز دستور زبان سودمند؛ دکتر علی مرزبان راد (انتشارات جهاد دانشگاهی، ۱۳۶۸ ش) صفحه ۱۰۳ (که ایشان این «ی» را، حرف مقدمهٔ موصول نامیده) در تأیید مطلب دکتر خانلری باید بگویم، حقیقتاً، از دیدگاه تاریخی ـ تطبیقی نیز، میان این «ی» توصیفی موصولی و «ی» نکره تفاوت بسیاری است. چون «ی» توصیفی در فارسی میانه، به صورت «Ī» به کار می رفته در صورتیکه، «ی» نکره «ēw» بوده، که از واژهٔ «aiva» در فارسی باستان ـ به معنی «یک» اشتقاق یافته است.

این مطلب را دکتر معین نیز به گونه ای دیگر، مختصرتر در رسالهٔ «اسم جنس و معرفه نکره» صفحه ۱۹ تذکر داده اند.

یای موصول تسمیه ایست جامع و مانع. در ساختار موصولیِ ما به دو گونهٔ متفاوت موصول برمی خوریم. به دو بیت زیر توجه بفرمایید:

۱ـ سپاهی که عاصی شود برامیر
ورا تاتوانی به خدمت مگیر
۲ـ من که ملول گشتمی از نفس فرشتگان
قال و مقال عالمی می کشم از برای تو

در زبانشناسی امروز، جمله های پایه، در دو بیت بالا، به ترتیب زیر است.

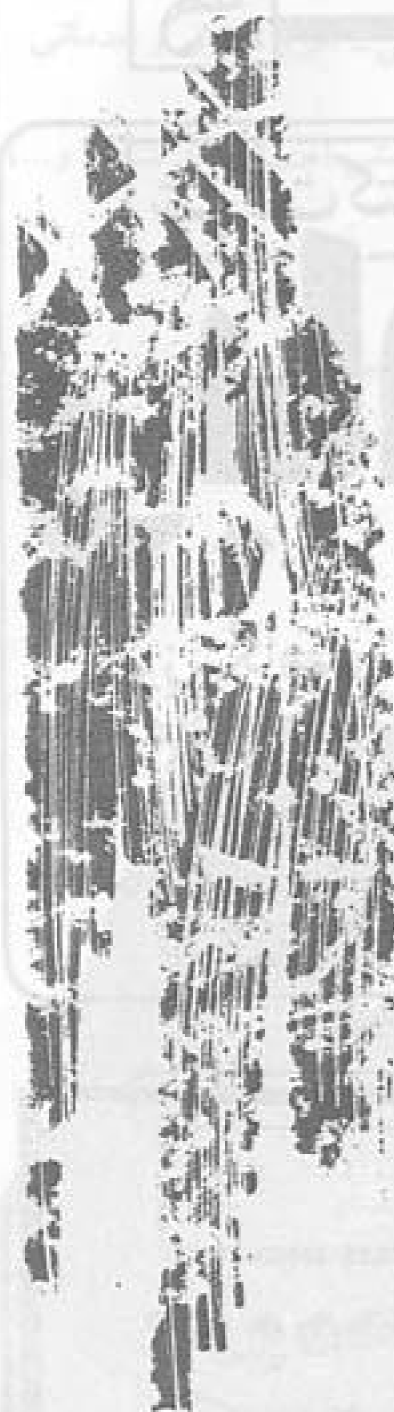
۱ـ سپاه را تاتوانی به خدمت مگیر.

۲ـ من، قال و مقال عالمی، می کشم از برای تو.

و بنابراین جمله های پس از «که» ی موصول، جمله های پیرو هستند. در هر دو بیت، کلمه های قبل از «که» را هستهٔ جملهٔ پایه می نامند. با توجه به این مطالب، پُر واضح است که ابهامِ کلمهٔ «من» در بیتِ دوم، بسیار کمتر از کلمهٔ «سپاه» در جملهٔ اوّل است. و با این قاعده، عبارتِ موصولیِ پس از «سپاه»، توصیف آن است در حالی که عبارت پس از «من» فقط توضیحی برای آن می باشد. پس بنابرمطالب بالا باید نتیجه گرفت، «ی» موصول، تنها در جملات موصولی توصیفی بکار می رود و نه توضیحی. چون هسته در جملاتِ موصولیِ توصیفی، نکره است و در جمله های موصولیِ توضیحی، معرفه.

در پایان نکته ای را لازم به ذکر می بینم. در برخی از دستور زبانهایی که در دهه های اخیر طبع شده، بعضاً مبحث موصول نادیده گرفته شده و نامی از این مقوله در آنها نیست. آنهم بیشتر به بهانهٔ علم زبانشناسی و اینکه از نظر این دانش، این مبحث می تواند در مقولهٔ «ربط» درآید. در حالیکه اگر عنایتی به دستور زبان تطبیقی یا: Comparative grammar شود ـ که از اتفاق نخستین مدعیانش علمای زبان شناسند ـ می بینیم که مبحث موصول، در همه زبانهای دنیا، قابل تطبیق و مقایسه است. حتی برخی از خصایص نیز، مشترک است مثلاً همین «ی» پیش از موصول که کلمهٔ پیش از خود را تبدیل به نکره یا شبیه آن می سازد. در زبان عربی نیز قبل از موصولات یا جملاتِ صله، غالباً کلمه های نکره واقع می شود، مانند:

دَمْعَةٌ جَرَتْ... که ترجمه می شود: اشکی که جاری شد.





بسمه تعالی

«اولین سمینار مشارکت اجتماعی زنان»

توسط کمیسیون بانوان استان تهران و گروه علوم انسانی ـ اجتماعی جهاد دانشگاهی دانشگاه شهید بهشتی از تاریخ ۱۴ الی ۱۶ دی ماه سال ۱۳۷۱ حول موضوعات زیر برگزار می گردد:

الف ـ نقش زن در امور اقتصادی جامعه:

۱ ـ بررسی نقش و جایگاه زنان در اقتصاد کشاورزی و روستائی

۲ ـ بررسی نقش و جایگاه زنان در تشکیلات اداری کشور (شهری ـ روستائی) امور آموزشی ـ امور اداری و خدماتی

۳ ـ نقش زن در توسعه اقتصادی، اجتماعی کشور

۴ ـ موانع نظری و عملی افزایش مشارکت زنان درفعالیتهای اقتصادی(موانع مذهبی،سنتی، زیستی،اجتماعی،فرهنگی و...)

۵ ـ بررسی راههای افزایش مشارکت اقتصادی زنان در جامعه (روستایی و شهری)

ب ـ مبحث حقوق:

۱ ـ مطالعه سیر تاریخی و تطبیقی حقوق زن

۲ ـ حقوق زن در محدوده خانواده و سیر تحول آن (با تاکید بر بررسی تاثیر آن در مشارکت اجتماعی زنان)

۳ ـ قوانین حمایتی خاص وضع شده برای زنان (حمایت از زنان شاغل، خانه‌دار، کارگر و...)

۴ ـ زن از دیدگاه قوانین کیفری

۵ ـ نقش و رسالت حقوق در افزایش مشارکت اجتماعی زنان

ج ـ مبحث سیاست:

۱ ـ بررسی کیفیت مشارکت سیاسی زن در جوامع سنتی و جوامع درحال گذرا با تاکید بر ایران

۲ ـ بررسی کیفیت مشارکت سیاسی زن در جوامع پیشرفته و توسعه یافته و مقایسه آن با جوامع توسعه نیافته.



د ـ مبحث تاریخی

۱ ـ نقش و جایگاه زن در دوره قاجار

۲ ـ نقش و جایگاه زن در دوره پهلوی تا انقلاب اسلامی

هـ ـ مبحث جامعه شناختی:

۱ ـ سیر تحول خانواده در ایران

۲ ـ اثرات صنعتی شدن بر روی مقام و موقعیت اجتماعی زن ایرانی

۳ ـ تصویر زن در ادبیات

۴ ـ بررسی فعالیتهای فرهنگی زنان در ایران پیش و بعد از انقلاب اسلامی (مقاطع ۱۳۵۷ـ۱۳۴۲) (۱۳۷۱ـ۱۳۵۷) و ـ بررسی فعالیتهای هنری زنان (در عرصه‌های سینما، تئاتر، شعر، موسیقی، نقاشی و... در قبل و بعد از انقلاب اسلامی):

ز ـ تصویر فعالیتهای زنان در جراید، کتب و رسانه‌های ایرانی

ح ـ بررسی گوناگونی های جغرافیایی و تاثیر آن بر نقش و جایگاه زنان (اقوام، استانها، خرده‌فرهنگها، مناطق بومی و آب و هوایی و...)

ط ـ مبانی معرفتی مربوط به زنان:

۱ ـ بررسی جایگاه و نقش زن در اندیشه و تفکر اسلامی و نقد آن (بررسی مبانی شناختی در قرآن ـ بررسی دیدگاههای مثبت و منفی نسبت به زنان در روایات و احادیث اسلامی و تفاسیر)

۲ ـ زن از دیدگاه قانون اساسی و حضرت امام (قدس سره)

۳ ـ نقد و بررسی آراء روان‌شناسان و زیست‌شناسان درباره زن

از کلیه محققین و پژوهشگران علاقمند و صاحبنظر دعوت می‌شود تا در صورت تمایل به ارائه مقاله علمی در موضوعات اعلام شده خلاصه آنرا حداکثر تا تاریخ ۷۱/۹/۱۵ به دبیرخانه سمینار، واقع در دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده حقوق، طبقه همکف گروه علوم انسانی و اجتماعی جهاد دانشگاهی کدپستی ۱۹۸۳۴ ارسال نمایند.

جهت اطلاع بیشتر با تلفنهای ۲۱۴۱۴۵۸ـ۲۹۴۸۸۴ تماس حاصل فرمائید.

دبیرخانه سمینار

یادداشتی بر نمایشگاه «منوچهر معتبر»

■ میر جلال الدین ملایری



گالری گلستان، روزهای پایانی مهر ماه و روزهای آغازین آبانماه را به نمایش گزیده‌ای از آثار طراحی و نقاشی «منوچهر معتبر» اختصاص داد. «معتبر» در این نمایشگاه، با ارائه ۳۰ تابلو حاصل سالها کنکاش و مکاشفه خود را به نمایش گذاشت.

آنچه در نخستین برخورد با آثار او خودنمایی می کند، تواندستی و چیرگی معتبر در طراحی است، خطوط قاطع، کمپوزیسیونهای سنجیده و بهره گیری از عناصر خط و رنگ و آتمسفر مطلوب، مشخصه اصلی آثارش در این نمایشگاه، است. معتبر در طراحی‌های خود، قدرت و ظرافت را در هم آمیخته و به ترکیب سنجیده و آزموده‌ای دست یافته است. کار تدریس و آموزش هنر در دانشگاه، به موازات جستجوها و تلاشهای بی‌وقفه هنرمند، در آثار او نمودی بارز دارد.

معتبر از اشیای دوروبر خود به عنوان الگو استفاده می کند. سه پایهٔ نقاشی، بوم، رنگها، چراغ لامپا، یك لیوان شیر، بشقابی ساده با چند خوشه انگور و در اغلب آنها خودش نیز با نگاهی اندیشناك و ابهام‌آمیز حضور دارد.

حضور مؤکد هنرمند در آثارش، آن هم با لحنی قاطع و هشدار دهنده، در پاره‌ای موارد، حضوری است مزاحم و باعث ازدحام و تراکم موضوع می شود. سایهٔ سنگین اندوه و یأس، با فرمهای گوناگون، در تمامی چشم‌اندازهایش دیده می شود. دیرسیون حاکم بر آثار او اگر چیزی از قدرت و تسلط او نمی کاهد، اما به هرحال، فضای ارتباط با تماشاگر را تیره و ابرآلود می کند. آخر رسالت هنر انگشت نهادن بر زشتی‌ها و حضور مداوم مرگ در بطن لحظه‌های زندگی که نیست. پس تکلیف زندگی چه می شود. اگر تأکید عمده بر نمایاندن تیرگیها باشد، زندگی زیر سایه سنگین مرگ له می‌شود. چنین است که مخاطب از سیك او به وجد می آید، اما از سلوك او می رمد. خود او در این باره می گوید:

«اگر من این همه از تلخی و اندوه و مرگ می گویم، فقط برای این است که آدمها را از این پیله خاکستری که آنها را در خود پیچیده است، خسته و دلزده کنم؛ تا از تاریکیها رویگردانند و درخشش خورشید را ببینند. آن وقت، روبرویشان بایستم و شکفتن لبخند را بر لبهایشان تماشا کنم. البته ممکن است باز کردن پنجره ای از سیاهی مرگ، به روشنای زندگی چندان معمول نباشد. اما به هر حال، این هم روشی است برای کسی که می‌خواهد همه جا را از عطر شکوفه‌های شادی پر کند و همهٔ دلها را به ابدیت بهاران بسپارد».

اگر در آثار پیشین او، همه چیز به مرگ ختم می شد در آثار این مجموعه، انتظاری توأم با نگرانی بر فضای آثار او حکمفرماست. دیگر از آن نوستالژی، آن اندوه شدید برای گذشته خبری نیست و انتظار، انتظاری فراگیر سراسر آثار او را در برگرفته است.

«معتبر» با مهارت تکنیکی یك نقاش با تجربه کار می کند و عمیقاً به استحکام آثار خود می اندیشد. یکی از شاخصترین تابلوهای او در این نمایشگاه، طرحی است از رامبراند، با تأکید بر دستها و نگاه آرام و مطمئن او که گرچه در قالبی فیگوراتیو به تصویر کشیده شده، اما فضایی تجریدی دارد. ساختار محکم و منسجم این اثر، با طرحبندی متمرکز و وسواس و دقت تماشایی طراح در کادربندی و سایر تمهیدات تکنیکی، به این اثر جاذبه‌ای چشم افسا بخشیده است. بخشی از بار معنایی و بیان تصویری این اثر را فضای خالی برعهده گرفته است. معتبر دربارهٔ این طرح می گوید:

«این تابلو سالهاست روی میز کارم است. درست روبرویم: اینجا! یك روز داشتم به دستهای عجیب رامبراند نگاه می کردم. دستهایش را ببینید! همیشه این دستها، این دستهای بزرگ، مرا برمی انگیزد. محو تماشا بودم. چه دستهایی! ناگهان دیدم عکس خودم روی شیشه قاب عکس رامبراند افتاده. شتابان و هیجان زده نشستم و این طرح را کشیدم که می بینید. بعد تغییراتی در آن دادم و ناگهان دیدم به جایی رسیده ام که می توانم زیر آن را امضاء کنم و فوراً دست کشیدم.»

«معتبر» در آثار این مجموعه، به نوعی ملهم از اکسپرسیونیسم و جریانهای نئواکسپرسیونیستی است. او در طراحی‌های چهره، پیش از هر چیز به حالتهای آنی و گذرا نظر دارد و می کوشد تا با تأکید بر پاره ای حالتها به آن شاخصیت ببخشد. بنابراین، پاره ای آثار او عرصهٔ تاخت و تاز انواع ماتریالهاست. معتبر از هر ماده‌ای که قابلیت ترکیب با یکدیگر را داشته باشد، استفاده می کند. شیوه ای که اصطلاحاً «میکس میدیا» خوانده می‌شود.

«معتبر» اهل تفنن نیست، به جاذبه‌های بصری و فریبندگی رنگها بی اعتناست و همواره در پی مفاهیم اساسی زندگی است. می داند کجا ایستاده است. رودر روی واقعیتهای جامعهٔ خویش به منظر هستی می نگرد. اهل شوخی و مدارا نیست. می گوید: «واقعیتها شوخی بردار نیستند» بی‌گمان بسیاری از دیدن آثارش روترش می کنند؛ هم آنان که در هنر به دیدهٔ تفریح و تفنن می نگرند. معتبر در متن واقعیتهای جاری جامعهٔ خویش حضور دارد؛ از این رو درد را با تمام وجود حس می کند. بار امانتی سنگین را بر دوش خسته می کشد و چنین است که جایی برای تزئین و مزاح و سرگرمی نمی گذارد و مخاطب خود را جدی می گیرد. راست برابر تو می ایستد و بی پرده، وصادقانه از دریافت خود از واقعیتها سخن می گوید و این چیزی است که انسان معاصر، سخت تشنهٔ آن است.

معتبر در این مجموعه، به سادگی و خلوص هنری نزدیك شده و به مرز ایجاز رسیده است. امکانات تجسمی و دریافتهای حسی و هنری در وجود و نگاه او هضم شده و درونی شده است. بی‌گمان او امروز به مرحله‌ای رسیده است که می‌توان گفت به خواست خداوند، با اقتدار از این پله به پله‌های بعدی فرا خواهد رفت و زمینه‌های دیگر و چشم اندازهای دیگر را خواهد آزمود و با دستهای پر، از این منزل به منزلهای دیگر سفر خواهد کرد.

آنان که تجربه‌های او را دنبال می‌کنند، چشم انتظار تجربه‌های بعدی او خواهند بود.

نخستین کنگره بین المللی همکاریهای علمی و فرهنگی آسیای میانه در تهران برگزار شد



نخستین کنگره بین المللی همکاریهای علمی و فرهنگی آسیای میانه با سخنان دکتر حبیبی معاون اول رئیس جمهوری و با شرکت کارشناسان ۲۶ کشور جهان در محل هتل آزادی تهران برگزار شد.

در مراسم گشایش این کنگره که مدیر کل یونسکو، وزیران علوم وآموزش کشورهای آسیای میانه، وزیران فرهنگ و آموزش عالی و فرهنگ و ارشاد اسلامی کشورمان و جمعی از مسئولان حضور داشتند، دکتر حبیبی طی سخنانی برگزاری این کنگره را سرآغاز ایجاد ارتباط نزدیك علمی و فرهنگی نو بین مردم منطقه دانست و گفت: منطقه بزرگی که ما در آن از دیرباز روزگار گذرانده ایم و هم اکنون پس از نشیب و فرازهای فراوان استوار و نستوه در پهنه آن حضور داریم، سرزمینی است که گهواره کهن ترین و دیرپاترین فرهنگها و تمدنهای جهان است.

دکتر حبیبی با اشاره به این موضوع که برهم خوردن وضع گذشته این نکته اساسی را روشن کرد که کوشش هفتاد ساله یك حکومت مقتدر و مسلط، هرچند که در تغییر و دگرگونی برخی از روساخت های تمدنی و فرهنگی موثر بوده است، اما این کوشش و تلاش نتوانسته است پایه و مایه ساخت های تمدنی و فرهنگی را دگرگون کند و از میان بردارد، گفت:

حتی برخورد بیمارگونه و قهرآمیز با این فرهنگ و تمدن کار را به جایی کشاند که نگاهبانی از این پایه ها و مایه های فرهنگی و تمدنی به عنوان یك مبارزه پنهانی وآرام، وظیفه یکایك مردمان این مرز و بوم تلقی شده و بدین سان فرهنگ و تمدن یادشده در اصل و اساس خود پابرجا و ماندگار است.

دکتر حبیبی معاون اول رئیس جمهوری در پایان اظهار امیدواری کرد که با پیشنهادهای دقیق و فنی که توسط کارشناسان و متخصصان مطرح خواهد شد، بناو بنیاد چند موسسه تحقیقی ومطالعاتی را بیفکنیم و همچنین طرح چند نمایشگاه و جشنواره را به گونه ای بریزیم که هردو سه ماه یکبار برادران و خواهران این مرز و بوم در یکی از این کشورها، آثار گذشته تاریخی خود را همدلانه مشاهده کنند و نتیجه تلاش و کوششی را که برای همکاریهای علمی و فرهنگی از امروز آغاز می کنند و چگونگی پیشرفت این همکاریها را هرروز بیشتر از روز پیش ببینند و ارزیابی کنند.

در ادامه کار کنگره، دکتر معین وزیر فرهنگ و آموزش عالی ورئیس شورای عالی یونسکو درایران به ایراد سخن پرداخت.

وی با تاکید براین نکته که کشورهای منطقه آسیای میانه در آغاز راهی نو قرار دارند، گفت: در جغرافیای سیاسی، اقتصادی و فکری جهان امروز گام برداشتن در مسیری استقلال طلبانه، اصالت گرایانه و متصل با پیشینه ومیراث علمی و فرهنگی، با یك همکاری مشترك منطقه ای میسر است.

وی درپایان آمادگی وزارت فرهنگ وآموزش عالی کشورمان را برای توسعه همکاریها وانجام برنامه های مشترك با ملت های برادر اعلام کرد و پیشنهادهایی در هشت بند برای توسعه این همکاریها ارائه داد.

در ادامه این برنامه آقای «فدریکومایور» مدیر کل یونسکو که برای شرکت دراین اجلاس به تهران سفر کرده بود، سخنانی ایراد کرد.

وزیر فرهنگ وارشاد اسلامی سیاست‌های این وزارتخانه‌را در قبال مطبوعات اعلام کرد





به منظور انتخاب نماینده مدیران مسئول مطبوعات در هیأت نظارت بر مطبوعات، جلسه‌ای در هتل لاله تهران برگزار شد.

انتخاب نماینده به دلیل نرسیدن جلسه به حد نصاب لازم، به آینده موکول شد.

در آغاز این مراسم، دکتر لاریجانی، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، طی سخنانی با اشاره به جریان فکری غرب و نبود امکان دوستی غرب با تفکر اسلامی گفت:

حقیقت قضیه این است که شاه بیت افکار انقلاب اسلامی ما بر آزادی فکر و اندیشه قرار دارد و اگر این گوهر را از انقلاب جدا بکنیم، همه پویایی و بالندگی فکر در جامعه اسلامی ما به سکون تبدیل می شود. اما ما چگونه به آزادی می‌اندیشیم، اگر ما آزادی اومانیستی غرب را قبول نداریم، چه مدلی برای جایگزینی آن داریم؟

در حکمت اسلامی، مطلب مهمی وجود دارد که شاید شاخ و برگ آن در زوایای فکر و افکار اسلامی و در تربیت جامعه اسلامی متجلی است و آن این است که وقتی ما خداوند تبارك و تعالی را مظهر اتم کمالات می‌دانیم، هرگونه امری که ما را به این مظهر کمالات نزدیك بکند و متشبه بکند، آن یك عمل کمالی محسوب می شود.

ما اگر می‌خواهیم، مدلی از آزادی بگیریم باید ببینیم این مدل در آن مظهر کمالی چگونه است.

وی تأکید کرد: امروز، جامعه ما نیازمند مطبوعاتی است اندیشمند، مسئول و متعهد که درد دینداری و درد فرهنگ این کشور را داشته باشند. هموار کردن تکامل فکری و معنوی در این جامعه، نه ازراه فحاشی، عملی و مسلماً در این هم نیست که آزادی‌های داده شده را دست‌مایه فرونشاندن عقده‌های خویش از ایام ستمشاهی بکنیم. گاه و بیگاه با گوشه و کنایه به انقلاب طعن بزنیم، چرا که این انقلاب که بر دوش مردمی معتقد استوار هست که از این طعنه‌ها به لرزه درنمی‌آید، اما آن روی سکه که انتظار می‌رود، روشنفکران جامعه با بصیرت نسبت به اوضاع جهانی و شرایط خودشان مواضع درست انتخاب بکنند، آنجاست که مردم را به تردید می اندازد.

این گزارش حاکی است، دکتر عالمی معاون مطبوعاتی و تبلیغاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی نیزدر این جلسه گزارشی از وضع فعلی مطبوعات ارائه کرد.

دکتر عالمی با اشاره به این که درحال حاضر ۵۵۹ نشریه مجوز انتشار گرفته اندو ۳۸۹ عنوان از آنها منتشر می شود، گفت: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی تصمیم دارد ضمن رعایت قانون مطبوعات در توسعه کمی و کیفی مطبوعات بکوشد.

سخنان مدیر مسئول کیهان هوایی در جمع مدیران مسئول مطبوعات

در مراسم انتخاب نماینده مدیران مسئول مطبوعات در هیأت نظارت، آقای سلیمی نمین، مدیر مسئول کیهان هوایی، سخنانی ایراد کرد. وی گفت:

آزادی برای کسانی که واقعاً به آزادی می‌اندیشند و به منظور نیل به آن تلاش می‌کنند، همواره دو خطر جدی را در بردارد: یکی ازسوی جریاناتی که از آزادی سوءاستفاده می‌کنند و دیگر از طرف جریاناتی که برای محدودیت و سلب آزادیها کمر برمی‌بندند. دلسوزان واقعی آزادی مطبوعات و رسانه‌های گروهی طبعاً ازسوی این دو قشر باید احساس خطر کنند. زیرا باید به دفاع همزمان از «آزادی» و «حقیقت» برآیند. عدول از هریك از این دو می‌تواند مخاطرات جدی برای جامعه ما به دنبال داشته باشد.

کیهان هوایی به فراخور قدرت و توان فرهنگی خود تاکنون ضمن آنکه از آزادی دفاع کرده و با باورهای محدودکننده آزادیهای متعالی به ستیز برخاسته، نیز — به‌ای است که عقاید و اظهارات و دسیسه‌های دیگراندیشان و مخالفان جمهوری اسلامی را در سطح گسترده‌ای مطرح ساخته، اما خود را مقید می‌داند که در کنار آن از اندیشه و آرمان خود و ملتش دفاع کند.

درست است که آزادی در جامعه حکم می‌کند که دیگراندیشان نیز در مطبوعات حضور یابند و تفکرات خود را به جامعه عرضه کنند، اما نباید اندیشه را بستر القاء و تزریق منویات ناسالم ساخت.

اکنون در مقطع حساس تثبیت آزادیهای مطبوعاتی در کشور قرار داریم. مطبوعات و حافظان فرهنگ کشور ضمن دفاع از آزادی و تلاش به منظور دستیابی به امکانات و ابزارهای لازم برای پیمودن این راه دشوار نباید لحظه‌ای از عملکرد کسانی که برای خوشامد بیگانگان جولان می‌دهند، غافل بمانند.

نمایش یك فیلم ایرانی از تلویزیون باکو

تلویزیون سراسری جمهوری آذربایجان، در ادامه پخش فیلم‌های سینمایی ایرانی، فیلم گزل ساخته محمدعلی سجادی را نمایش داد.

این فیلم بعد از اخبار سراسری این شبکه و با ترجمه به آذری پخش شد.

فیلم سینمایی پرواز در شب، دیگر فیلم ایرانی بود که در این شبکه تلویزیونی پخش شد.

بیست و دومین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های آموزشی - تربیتی «رشد» برگزار شد

بیست و دومین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های آموزشی - تربیتی «رشد» با شرکت ۲۲ کشور در تهران گشایش یافت.

دکتر غلامعلی حداد عادل معاون پژوهشی وزیر آموزش و پرورش دراین زمینه اعلام کرد: دراین جشنواره ۸۲ فیلم برای نمایش در بخش مسابقه و ۴۹ فیلم در بخش خارج از مسابقه شرکت کرده‌اند.

نداشتن بلیت فروشی و نمایش فیلم‌ها در ده سئانس از ویژگی‌های جشنواره بیست و دوم بود.

«دنیا و بوسنی هرزگوین» فیلمی افشاگر

«راشد انارال» کارگردان ترك، در فیلمی ۶۰ دقیقه‌ای که به همت بنیاد ملی جوانان (شاخه استانبول) ساخته شده است و از فجایعی که بر مسلمانان بوسنی هرزگوین می‌گذرد، حکایت می‌کند، ایران را یگانه دوست ملت مظلوم بوسنی هرزگوین معرفی می‌کند.



این فیلم که «دنیا و بوسنی هرزگوین» نام دارد، با موسیقی حماسی ایران، تزئین شده است.

فروش نسخه‌های ویدئویی فیلم را انجمن‌ها و گروههای اسلامی و ملی ترکیه و کتابفروشی‌های استانبول آغاز کرده‌اند.

فیلم با نمایش صحنه‌هایی واقعی از بمباران مناطق مسکونی شهرهای جنگ‌زده بوسنی توسط هواپیماهای صربها آغاز می‌شود و صحنه‌های فجیعی از قتل عام مسلمانان، آن را تداوم می‌بخشد.

همزمان با نمایش جنایات صربها، صحنه‌هایی حاکی از زندگی و خوشگذرانی اروپاییان که نشان دهنده‌ی بی‌تفاوتی آنان نسبت به کشتار در این سرزمین است، به نمایش در می‌آید. فیلم همچنین گوشه‌هایی از توطئه‌های استکبار جهانی را برای سرکوب مسلمانان همچون تجاوز صهیونیستها به فلسطین و حمله عراق به ایران و... نمایش می‌دهد...

فیلم «چکمه» بیشترین جوایز هشتمین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان را در اصفهان به‌دست آورد

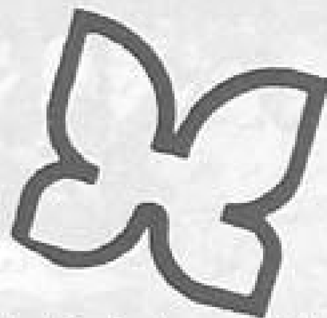
فیلم «چکمه» از گروه تلویزیونی شاهد، بیشترین جوایز هشتمین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان اصفهان را به خود اختصاص داد.

نتایج آرای هیأت داوران هشتمین جشنواره بین‌المللی فیلم‌های کودکان و نوجوانان که از یازدهم تا هفدهم مهر ماه در اصفهان برگزار شد، به این شرح اعلام شده است:

* دیپلم افتخار به «علی آتشکار» کودك بازیگر فیلم «چکمه».
* دیپلم افتخار به «وجیه‌الله فردمقدم» کارگردان فیلم «لی‌لی حوضك».
* دیپلم افتخار به «ابراهیم فروزش» کارگردان فیلم «خمره».
* پروانه زرین از میان فیلم‌های کوتاه و «نیمه بلند» به فیلم چکمه به کارگردانی محمدعلی طالبی.
* پروانه زرین از میان فیلم‌های بلند به فیلم «راز چشمه سرخ» به کارگردانی علی سجادی حسینی.
* از میان فیلم‌های عرضه شده در باره نوجوانان جایزه پروانه زرین به فیلم «شرم» به کارگردانی کیومرث پوراحمد رسید.

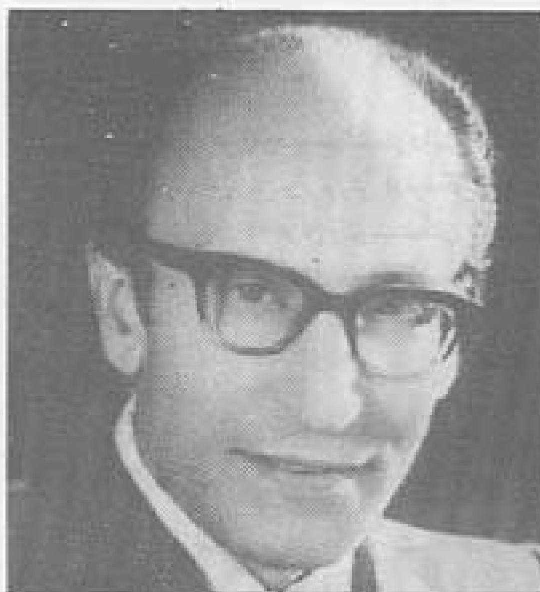
نتایج آراء هیأت داوران مسابقه بین‌المللی جشنواره نیز به این شرح اعلام شد:

* دیپلم افتخار به فیلم «ایلیاد نقاش جوان» به کارگردانی ابوالحسن داودی از ایران.



* دیپلم افتخار به علی آتشکار بازیگر فیلم «چکمه» از ایران.
* دیپلم افتخار به فیلم «سایمون کوچولو وارد می‌شود» از کشور سوئد.
* پروانه زرین بهترین بازیگری به سمانه جعفر جلالی برای فیلم «چکمه» از ایران.
* پروانه زرین بهترین کارگردانی به «پل کیفر» و «فرانك هوفمن» برای فیلم «شاکوکلاك» از لوگزامبورك.
* جایزه پروانه زرین بهترین فیلم کوتاه به فیلم «لی لی حوضك» به کارگردانی وجیه‌الله فردمقدم از ایران.
* پروانه زرین بهترین فیلم میان مدت به «چکمه» به کارگردانی محمدعلی طالبی از ایران.
* پروانه زرین بهترین فیلم بلند به «شاکوکلاك» به کارگردانی «پل کیفر» و «فرانك هوفمن» از لوکزامبورگ.
* جایزه ویژه هیأت داوران به هیچ فیلمی تعلق نگرفت.

درگذشت استاد ابوالقاسم حالت



استاد ابوالقاسم حالت، شاعر، مترجم و محقق توانا براثر عارضه سکته قلبی، دارفانی را وداع گفت.

استاد حالت در منزلش دچار سکته قلبی شد و به بیمارستان ایرانمهر انتقال یافت. اما تلاش پزشکان مؤثر نیفتاد و او به دیار ابدیت شتافت.

ابوالقاسم حالت در سال ۱۲۹۸ شمسی در تهران متولد شد. او به زبانهای انگلیسی و عربی تسلط کامل داشت و ترجمه منظوم او از سخنان مولای متقیان حضرت علی(ع) از آثار ماندگار ادب فارسی است.

شعر فارسی در دوران معاصر، شاید کمتر کسی چون حالت را به خوددیده باشد و توانایی او در سرودن شعر در قالب‌های مختلف شعری زبانزد خاص و عام بود.

شادروان حالت در اشعار طنز و فکاهی سرآمد طنزسرایان متأخر بود.

«بحرطویل» را او ابداع کرد که در مطبوعات طنز کشور جایگاه خاصی دارد.

ابوالقاسم حالت، همه عمرش را در کار سرودن شعر، ترجمه و تحقیق گذراند و بیش از چهل کتاب از خود به یادگار گذاشت.

او سراینده نخستین سرود جمهوری اسلامی ایران بود که بیش از ۱۳ سال به گوش مردم ایران و جهان رسید.

شادروان حالت از همکاران مجله فکاهی «توفیق» و عضو هیات تحریریه مجله «گل آقا» بود که آثارش را با نامهای مستعاری چون «خروس لاری» و «هدهد میرزا» عرضه می کرد.

ابوالقاسم حالت عضو شرکت ملی نفت ایران بود و در سال ۱۳۵۲ بازنشسته شد. از مرحوم حالت دو فرزند باقی مانده است.

پیکر مرحوم استاد ابوالقاسم حالت از مقابل تالار وحدت تشییع شد.

بخشی از آثار شادروان حالت

آثار به جای مانده از شادروان ابوالقاسم حالت درزمینه دیوان و تذکره، دیوان خود او و شامل قطعات، مثنویات، قصائد، غزلیات و رباعیات، پروانه و شبنم شامل قصائد اخلاقی و عرفانی کلیات سعدی با ترجمه اشعار عربی آن به فارسی و تذکره شاهان شاعر شامل احوالات فرمانروایان سخنور و بعضی شعرای دربار آنان است.

شادروان حالت درزمینه طنز و فکاهه نیز آثار بسیاری منتشر کرده است که مهمترین آنها عبارتند از: گلزار خنده، فکاهیات حالت، دیوان ابوالعینك، دیوان شوخ، دیوان خروس لاری، بحرطویل‌های هدهد میرزا، عیالوار، رقص کوسه و مقالات طنزآمیز که این مقالات در هشت مجلد انتشار یافته است.

از دیگر آثار شادروان حالت، ترجمه‌های او از عربی و انگلیسی است. در زمینه ترجمه از عربی می‌توان به فروغ بینش (سخنان حضرت محمد ص)، شکوفه‌های خرد (سخنان حضرت علی (ع)، راه رستگاری (سخنان امام حسین (ع))، کلمات قصار علی‌بن ابیطالب (ع)، کلمات قصار حسین بن علی(ع) و ترجمه تاریخ کامل ابن اثیر اشاره کرد.

تاریخ فتوحات مغول، تاریخ تجارت، ناپلئون در تبعید، زندگی من (مارك تواین)، زندگی بر روی می سی سی پی، پیشروان موشك سازی، بهار زندگی، جادوگر شهر زمرد و بازگشت به شهر زمرد از آثاری هستند که بوسیله شادروان حالت از زبان انگلیسی به فارسی برگردانده شده است.

□ ادبستان، به پاس خدمات فرهنگی استاد ابوالقاسم حالت، کوشید تا دوستان ونزدیکان ایشان را به نگاشتن مقالاتی در این زمینه، بخواند، ولی فرصت محدود سبب شد تا این مقالات بموقع به دستمان نرسد از این رو حداقل یکی از مقالات یاد شده را در شمارهٔ آینده ادبستان، ان شاءالله خواهید خواند.

چهارمین جشنواره تئاتر استان تهران برگزار شد

چهارمین جشنواره تئاتر استان تهران از ۱۲ تا ۱۷ آبانماه در تالار سنگلج تهران برگزار شد.

در این جشنواره، نمایش‌های «برش» از تهران، «پرندگان دریایی» از تهران، «لحظه‌های گمشده» از کرج، «خشم هشام» از ورامین به روی صحنه رفتند.

هیات برگزارکننده جشنواره، همه درآمدهای این جشنواره را به مناسبت هفته حمایت از مسلمانان مظلوم بوسنی ـ هرزگوین، به این امر مهم اختصاص داد.

رئیس کانون تئاتر عروسکی آسیا درگذشت

رئیس یونیما در آسیا و یکی از اعضای فعال سازمان بین المللی تئاتر عروسکی درگذشت.

«مهر کنتراکتور» که در آخرین سفر به ایران، نمایش «رستم و سهراب» را در چهارمین فستیوال نمایش‌های عروسکی به روی صحنه برده بود، حدود ۳ ساعت پس از آخرین تمرین نمایشی خود در آکادمی دارپانای هندوستان درگذشت.

لازم به یادآوری است که ادبستان، پیش از این، یکی از مقالات استاد را که در برگیرنده گزارشی از سفر به تهران بود، چاپ کرده بود.

ادبستان



نرخ اشتراك ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراك	پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	اروپا	ژاپن، هندوستان	آمریکا، چین و کانادا	استرالیا
یکسال	۸۰۰۰ریال	۹۵۰۰ریال	۱۱۰۰۰ریال	۱۳۰۰۰ریال	۱۱۳۰۰ریال
ششماه	۴۰۰۰ریال	۵۰۰۰ریال	۵۵۰۰ریال	۶۵۰۰ریال	۷۱۰۰ریال
سه ماه	۲۰۰۰ریال	۲۵۰۰ریال	۳۰۰۰ریال	۳۵۰۰ریال	۳۶۰۰ریال

نام مشترك ....

مدت اشتراك ....

آدرس مشترك لطفاً به لاتین نوشته شود

....

....

....

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراك:

....

....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانك صادرات شعبه فردوسی۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

ادبستان



فرم اشتراك «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراك	نرخ اشتراك داخل كشور
يكسال	۴۵۰۰ ريال
ششماه	۲۳۰۰ ريال

براى اشتراك «ادبستان» فرم اشتراك (يا كپى خوانايى از آن) را پس از تكميل از نشريه جدا كرده، همراه اصل فيش بانكى اشتراك، كه به حساب جارى ۹۷۰۰ بانك صادرات شعبه فردوسى ـ ۳ (قابل پرداخت در كليهٔ شعب بانك صادرات) واريز شده است، به آدرس: تهران ـ خيابان خيام ـ موسسهٔ اطلاعات ـ دبيرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستى ۹۳۶۵/۱۱۳۶۵ ارسال فرماييد.

فرم اشتراك «ادبستان»

نام و نام خانوادگى ....

نام و نام خانوادگى به تفكيك حروف

نام: □□□□□□□□□□□□□□

نام خانوادگى: □□□□□□□□□□□□□□□□□□

شغل ....

آدرس دقيق پستى ....

....

شماره تلفن .... كد پستى .... صندوق پستى ....

■ تذكر:

□ براى تسريع در دريافت «ادبستان» آدرس دقيق خود را به دبيرخانهٔ مؤسسه اطلاعات اعلام فرماييد.

□ در صورت هر گونه تغيير در نشانى، مسئولان اشتراك را در جريان امر قرار دهيد.

□ در صورتى كه بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دريافت نكرديد، مراتب را به مسئولان اشتراك اطلاع دهيد.

□ از ارسال هر گونه وجه نقد بابت حق اشتراك، جداً خوددارى فرماييد.

شهر كتاب

ادبيات

□ با دسته هاى قو (مجموعه اشعار دانش آموزان)
مولف: وزارت آموزش و پرورش اداره كل فرهنگى و هنرى كانون مركزى شاعران و نويسندگان خراسان ـ انتشارات تربيت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۸ ص ـ ۳۵۰ ريال.

□ تا ستاره
خسرو آقايارى ـ انتشارات تربيت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲ ص ـ ۱۸۰ ريال.

□ جنگ مازندران و هفتخان رستم
به اهتمام: دكتر سيدمحمددبير سياقى ـ شركت چاپ و انتشارات علمى ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۶ ص ـ ۶۰۰ ريال.

□ داستان جنگ هاماوران و به آسمان رفتن كاووس و جنگ هفت گردان
به اهتمام: دكتر سيدمحمد دبيرسياقى ـ شركت چاپ و انتشارات علمى ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۲ ص ـ ۵۰۰ ريال.

□ پادشاهى نوذر، زو، گرشاسب، كيقباد
به اهتمام: دكتر سيدمحمد دبيرسياقى ـ شركت چاپ و انتشارات علمى ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۱۶ ص ـ ۷۰۰ ريال.

□ داستان اكوان ديو و داستان بيژن و منيژه
به اهتمام: دكتر سيدمحمددبير سياقى ـ شركت چاپ وانتشارات علمى ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۲۸ ص ـ ۸۰۰ ريال.

□ گزيده اشعار مسعود سعد سلمان
انتخاب و شرح: دكتر توفيق سبحانى ـ شركت چاپ و انتشارات علمى ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۹۰ ص ـ ۱۰۰۰ ريال.

□ خداوند حقيقت را مى بيند، اما صبر مى كند
لئوتولستوى ـ ترجمه: پريسا خسروى سامانى ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامى ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۲ ص ـ ۳۰۰ ريال

□ سپيده دم بهارى
ع. اسلامى ـ مؤسسه چاپ و انتشارات افشار ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۱۲ ص ـ ۲۵۰۰ ريال.

□ نور (مجموعه شعر)
«نكيسا» عشرت قهرمان ـ آستان قدس رضوى ـ مشهد ـ چاپ اول ـ ۱۵۸ ص ـ ۱۲۰ تومان.

تاريخ

□ حكايت بلوچ (كردها، انگليسها، بلوچها) جلد دوم.
محمود زندمقدم ـ ناشر: دكتر محمود زند مقدم ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۵۵ ص ـ ۴۷۵ تومان.

جغرافيا

□ ابهر، گذرى و نظرى
محمدآقا محمدى ـ ناشر: اداره فرهنگ و ارشاد اسلامى ابهر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۰۸ ص.

حقوق

□ آيين دادرسى مدنى
نعمت احمدى ـ انتشارات اطلس ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۹۵ ص ـ ۳۰۰۰ ريال

دين

□ به سوى دولت كريمه
آيت‌الله لطف‌الله صافى گلپايگانى ـ ناشر: واحد برگزارى مراسم نيمه شعبان مسجد آيت‌الله انگجى تبريز ـ چاپ اول ـ نيمه شعبان ۱۴۱۲ هجرى قمرى ـ ۱۲۸ ص ـ ۵۰۰ ريال.

□ كليدهاى فهم قرآن ـ ۱۶ جلد
مرتضى شجاعى ـ ترجمه: م. بلغانى ـ ر. اسواد ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامى ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ قيمت دوره كامل ۱۶ جلدى ـ ۷۵۰۰ ريال.

□ ابراهيم در مصاف با شرك نمرود
يوسف صديق ـ مقدمه و ترجمه و تحقيق: سيدمحمد شريف حجتى ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامى ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۲ ص ـ ۵۸۰ ريال.

□ دعا
جواد محدثى ـ تهيه و تنظيم: اداره كل فرهنگى و هنرى معاونت پرورشى وزارت آموزش و پرورش ـ انتشارات تربيت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۸ صفحه ـ ۲۲۰ ريال.

روانشناسى

□ شيوه برخورد با شگفتيهاى روان
مهدى زارعى ـ انتشارات مسلم همدان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۹۶ ص ـ ۵۵۰ ريال

□ بررسى مشكلات روان جنسى كودكان و نوجوانان
دكتر محمدمهدى خديوى زند ـ تهيه و تنظيم: دفتر مشاوره و تحقيق امور تربيتى وزارت آموزش و پرورش ـ انتشارات تربيت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۸۸ ص ـ ۳۸۰ ريال.

□ روانشناسى عمومى
دكتر حمزه گنجى ـ موسسه انتشارات بعثت ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۴۶۰ ص ـ ۳۰۰۰ ريال.

سينما

□ سكوت بره‌ها
تامس هريس ـ ترجمه: محمود اشرفى ـ انتشارات لك لك ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۱۲ ص ـ ۳۳۰۰ ريال.

□ مبانى بازيگرى و كارگردانى
تاجبخش فنائيان ـ انتشارات جهاد دانشگاهى دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۳۲ ص ـ ۷۰۰ ريال.

□ كتابشناسى سينما در ايران (جلد دوم)
مسعود مهرابى ـ انتشارات راد ـ تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۲۴ ص ـ ۱۸۵۰ ريال.

